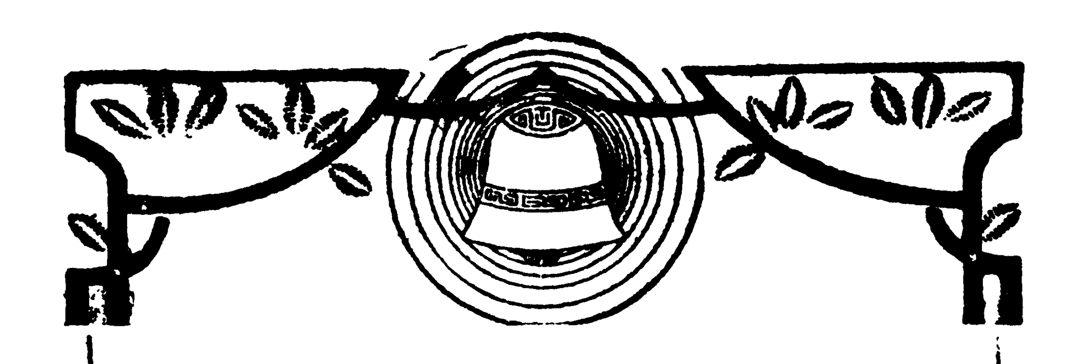
# 藝術叢論

林風眠著





中華民國二十五年三月京初版
中華民國三十六年六月滬一版

藝術叢論

全一册　定價國幣四元四角
（外埠酌加運費匯費）

編著者　林風眠
發行人　吳秉常
印刷所　正中書局
發行所　正中書局

（42）

藝(本)(協)　1/1

# 自　序

(1935)

時間過得很快，離開我寫致全國藝術界書馬上就是八年。不錯，現在在蔣委員長所首倡的'新生活運動'中，諸位看到'藝術化'同'勞動化'及'軍事化'並列，因此，再看了我那篇文字底內容一定覺得有些兒誇張。這是可喜的現象，中國在這短短的八年中就有這樣快的進步！但是，我們都不是那些敝屣歷史的人物，請回憶八年前的中國藝術界情形罷：那時候，藝術在一般人底眼裏到底算得了什麼東西呢？不是顯然地當做洪水猛獸那樣看待的嗎？中國底藝術家又怎樣呢？不是完全不顧所以可稱爲藝術家的那藝術工作，而一意在任意胡鬧嗎？目擊着那樣的情形，又誰能不想大聲疾呼地，企圖喚醒那一時的迷夢呢？在現在看起來，那'大聲疾呼'誠然不免有些兒稚氣；而發出那'大聲疾呼'來的心情也有些兒可憐；然而，須知道，那時絕不是像現在的這樣情形啊！在現在，藝

術能被舉國上下這樣看得起，自然是可喜的事；要是有個八年前那種可痛的現象做爲對照，則眼前的現象豈不是更加可喜了嗎？

西湖國立藝術院時代的亞波羅雜誌是半月刊性質。我們沒有一文錢的稿費，國內寫這類純藝術論文的同志又很少，每月要十二萬多字的雜誌，全要幾位同事獨力去負擔，需稿至急當然是意內的事。原始人類底藝術一文便是爲亞波羅補白而寫的。自然，這種材料對於有志研究藝術史的人是很重要的。我很想抽出一部分時間，從已有的各種材料中找出一個足爲研究藝術史的人底模楷的線索來，做爲國內研究藝術史的人底參考。不料，在開創時代的西湖國立藝術院底院務竟是紛如亂絲，簡直找不出什麼時間來從事從容考慮；因此，我到底既是答應了編者有這篇東西，又被催得很急，就不得不草率完篇。這文字既是這樣產生的，自然說不上如何好；只因爲，我希望國內有人從原始時代出發去完成一部藝術史的原意仍如昨昔那樣深切，所以仍然把這篇文字保存在此地。至少，我是比較有系統地爲諸位搜集了一部材料了。

一九二八年的兩篇短文，是在國立杭州藝專　總理紀念週的演講，勞同事記下來的。淺薄是難免的，因爲同個人一向對於推行藝術教育的主張很相合，所以也收在這裏。

繪畫底本質是繪畫，無所謂派別也無所謂'中西'，這是個人自始就強力地主張着的。諸位也許知道，在中國，有一個'國粹繪畫'同'西洋繪畫'劇烈地論爭着的時期。——我敢說，就是在眼前，這種論爭也還在繼續着。這是件很不幸的事情！因爲，在中國從明清以後，所謂'國粹畫'的中國固有方法是無可疑義地快要走入歧途了；所謂'西洋畫'的舶來方法也不過是個嫩嫩的新芽：我以爲，大家論爭的目標應該是怎樣從兩種方法中間找出一個合適的新方法來，而不應當互相詆毀與蔑視的。中國繪畫新論就是根據這樣的立場寫成功的。我希望：果然是很固執地以爲'非是中國畫不能算好的繪畫'的人，應該知道什麼是所謂'中國畫'底根本的方法，不要上了別人底當還不知道；果然是很以'西洋畫'爲好的人，也要知道'中國畫'有它可以成立的要素，這要素有些實可補足所謂'西洋畫'之所缺少的。因爲這論爭我以爲還不曾泯滅，所以我也把這篇中國繪畫新論收在這裏，算是我們研究的一點管見。

前奏發刊辭卑之無甚高論，與我們要注意等，以同一的理由沒有把它們拋棄。

藝術的杭州是從新浙江建設運動特刊中分得的一個題目。記得往年到東隣去的時候，看看他們底所謂'風景區'者實

在不過爾爾，比起中國各處底風景來，簡直不可同日而語的地方很多；然而，他們從這不過爾爾的‘風景區’上所收到的外來經濟數字，眞是大得驚人！中國有那麼多的不可同日而語的好風景，因爲不曉得努力整理的緣故，本是可以做爲地方上絕大財源的東西，倒好像全沒有那回事一樣，說起來多麼可憐！這個題目不是我所愛寫的一類題目，在這篇文字裏我也沒有做到像那題目所需要的，只是在提起國人不要看輕風景對於民性陶冶對於經濟繁榮這些上頭，我想不是沒有一些兒作用。

什麼是我們底坦途是爲一九三四年杭州民國日報新年特刊寫的。這算是個人對美學上的一點見解，也可以當做個人對於當代中國藝術家工作態度上的一點忠告。我得聲明，這些文字底產生幾乎都在‘新生活運動’之前，所以，關於新生活運動與藝術的文字我就不收在這小册子裏來了。

總之，我不是很會寫文章的人，我也沒有很多的時間來致力於這些，這小册子底成立，一面要感謝正中書局底好意囑託，一面要感謝爲我收集起這些文字來的同事，一面也要做爲我在這不大有全部計劃的文字生涯上的一個結束。——以後如有以文字同大家相見的機會，我希望是別一方面的專門的研究。

# 目 次

# 東西藝術之前途

(1926)

這個題目，表面看來，似乎很空大而且複雜。(一)因爲中國學術界對於東西藝術的構成，根本上同異之處，尚沒有定論；(二)對於藝術上歷史的觀念太少，不能從過去經驗中發現將來。有這兩種原因，普通總覺得這種問題空泛得很，其藝術界多數人的心理，總含着中國藝術復興的希望。但一問到如何復興？ 我們對於這個問題便不能不有一種具體的研究。簡言之，要了解藝術如何復興？必先研究藝術是如何構成？其次才能談到東西兩方藝術上根本的異同。

## 一　藝術是如何構成的

藝術是什麽？這個答案，我們再不能從複雜的哲學的美學上去尋求一種不定的定義（請參閱各種美學書）。我以爲

要解答這種問題,應從兩方面觀察:一方面尋求藝術之原始,而說明藝術之由來;一方面尋求藝術構成之根本方法,而說明其全體。

藝術之原始問題,歐洲學者研究的很多。如達爾文謂:"音樂之原始,就是雄物藉以招引雌物的一種東西。"斯賓塞又謂:"藝術的原始是游戲。在下等生物之生命裏的許多力量,全消失於生命之維持和繼續。人類却於滿足這項要求之外,還有餘力,從游戲的衝動引起藝術的衝動。游戲是事實的摹倣,藝術也是如此。"前一種說法,未免流於功用;後一種說法,覺得範圍太小。

我們從人類的過去的悠久的歷史中,尋求藝術原始之痕跡,如歐洲諸地所表現在第四紀時人類原始時代關於藝術上的各種證據,由此實可證明藝術之產生,並不是在文化極其發達之某時代藝術之原始,實與人類而俱來。我們試想像原始人類時代,穴居野處,當時人類之生活,實極簡單。他們一方面爲滿足生活的需要而產生工具;一方面爲滿足情緒上的調和,而尋求一種相當的表現,這就是藝術。

原始人類,他們爲維持生活而創造工具,因外界的情形日益複雜,所以工具亦逐漸變化,由簡單而趨完密,這是人類本能上自然的一種傾向。人類的生活依其經驗上之增長,一

方面滿足其物質上之需要與情緒之調和;他方面則尋求逃避痛苦之方法。憑其直覺與本能,不斷的尋求一種比較適合的生活。人類的滿足各方面之需求,因有進步。並且智慧與軀體均較其他動物爲完密。運用其自身而產生工具,或於自身之外產生一種方法。最初用手而創造工具,後來用工具而產生新工具。總之,人類能應用其所有之經驗,而產生方法,又能利用方法將其所有之經驗傳散於羣體之中,不斷的增進其經驗而偉大於後代。他種動物只能以自身爲工具,個體所得之經驗又限於個體之消滅而消滅,不能有羣體的演進。工具之不完備,方法之不發達,因此在生活上沒有偉大的增進,一方面藝術上亦只限於不完全之表現,由此可見藝術與工具之產生,其原始雖各不同,但互相影響的關係却很重大。

人類的語言與文字,實爲文化演進的中心。言語之原始,起於一種直接上的摹倣,而原於像聲 (Onomatopé)。如 Coucou, Cricri, Glouglou 之類,此類言語,實爲人類聽覺上的一種印象。如某種動物,以其特別的叫聲,以名其名。他方面人類在視覺上,又得到許多印象。線形之產生,卽爲文字與繪畫之原始。在言語與文字之中,最使我們注意的一種表現,就是音韻 (Le Rythme)。音韻之原始,由簡單的相似的聲音,而使適合於一種節奏之中。兒童及野蠻民族皆視此

種爲可愛之音樂，愈單調的相似的愈能使其得到更多的快感。其實這種現象，不獨在聲音如此，即動作上亦莫不有此傾向。野蠻民族的舞蹈 總是很單調而相似的動作多，兒童對於母親之單調的歌唱，能使其安靜睡眠。重複的游戲，能使其笑悅，都是這種原因。總之藝術上的演進，由單調而複雜。Mozart, Becthoreu. Rossini, Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Wagner 諸人變化的奇偉的音樂，我們能得到一種特別的快感，與了解作者的情意。反觀野蠻民族之單調的歌唱覺得太無意味了。

我們尤當特別注意的，就是音韻爲聲音的舞蹈之表現。舞蹈實爲動作的音韻之表現。 人類在本能上具有表現其悲哀與歡樂的一種表示。這種表示的方法，只有兩方面：即呼叫與手勢。由此產生聲音與形式，爲一切藝術原始之原素。人類所異於其他動物，就是能把這種聲音與形式變化無窮，而成藝術上的兩種傾向。前者由言語之應用，以音韻爲中心而產生音樂與詩歌；所謂"言之不足，故長言之；長言之不足，故詠嘆之。"就是這種意思。後者由文字之應用，以形式爲中心而產生裝飾建築雕刻繪畫諸類。舞蹈是含着音樂的節奏，形式的均齊兩方面的一種表現。

總以上所述，可見藝術之原始，係人類情緒的一種衝動，

以線形顏色或聲音舉動之配合以現表於外面。斯賓塞謂藝術之原始是游戲,游戲是人類情緒上的一種衝動,這倒還說得下去;若謂在下等生物的生命裏許多力量全消失於生命之維持和繼續,人類却在此項要求之外還有餘力而產生藝術。這種論調把人類與其他動物產生藝術的分別點,立論在剩餘之時間上,且以此解決人類有產生藝術之可能,其他生物不能產生藝術,其理由很有可以討論處。Schiller 謂鳥之歌唱,不獨是一種慾求的呼叫,其他如各種動物中有藝術創造之能力者很多,果由剩餘之時間而推論我們家中的家畜,其生活之力量全不費力,我們可否希望這類家畜,將有藝術上之創造。這是事實上絕對不可能的。

藝術是情緒衝動之表現,但表現之方法,需要相當的形式,形式之演進是關乎經驗及自身,增長與不增長,可能與不可能諸問題。人類對此兩方面比較完備,在表現方法上,積成一種歷史的觀念,爲羣體之演進,個體之經驗絕不隨個體而消滅的。

藝術爲人類情緒的衝動,以一種相當的形式表現在外面,由此可見藝術實係人類情緒得到調和或舒暢的一種方法。人類對着自己的情緒,只有兩種對付的方法:前一種在自身或自身之外,尋求相當的形式,表露自己的內的情緒,以求調和

而產生藝術。後一種是在自身之內，設立一種假定，以信仰為達到滿足的目的，強納流動變化的情緒於固定的假定及信仰之中，以求安慰而產生宗教。宗教之構成，總含着特別的條件，而出世與超物質的思想，為其根本方法。埃及古代的宗教，因死滅的懷疑，精神上懷着一種死的恐怖，於事實上無可如何之中，在自身之外，不能再尋求一種逃避的方法，因轉而向內尋求逃避之方法，假定死後復生諸說以宗教信仰而信仰之。不獨埃及是這樣，即希伯來及佛教，其構成之方法全是如此。天堂之發現於隱意識之中，出世之尋求在宇宙之外，皆是知不可滿足而強欲滿足之，在情緒上尋求一種固定的安慰。

藝術構成之根本方法，與宗教適相反。宗教與藝術同原始於人類情緒上之一種表現。藝術則適應情緒流動的性質，尋求一種相當的形式，在自身（如舞蹈歌唱諸類）或自身之外（如繪畫雕刻裝飾諸類）使實現理性與情緒之調和。

人們懷疑科學發達後，與藝術發生不幸之絕大的影響，根本懷疑理智與情感的衝突，其實事實上並沒有這種現象。從歷史上觀察的結果，世界藝術之偉大與豐富時代，皆由理智與情緒相平衡而演進。原始時代藝術發達即工具進步時代。埃及希臘藝術之偉大時代，皆理智與情緒相平衡時代。

歐洲中古時代情緒方面部分的發達，超出於理性之外，藝術因衰落而消滅。文藝復興時代之根本精神，簡而言之，實是理性的伸展，以理性調和情緒而完成藝術上之偉大。直至近代古典派末流，以理性爲中心，使藝術陷於衰敗之地位，浪漫派又以狂熱之情緒而調和之而開一代之作風。總之，藝術自身上之構成，一方面係情緒熱烈的衝動，他方面又不能不需要相當的形式而爲表現或調和情緒的一種方法。形式的構成，不能不賴乎經驗；經驗之得來又全賴理性上之回想。藝術能與時代之潮流變化而增進之，皆係藝術自身上構成的方法，比較固定的宗教完備得多。因此宗教只能適合於某時代，人類理性發達後，宗教自身實根本破產。某時代附屬於宗教之藝術，起而替代宗教，實是自然的一種傾向。蔡元培先生所論以美育代宗教說，實是一種事實。

## 二 東西藝術根本上之同異

我們要研究東西藝術之同異，第一步當着手於歷史的探求。西方文化起源於埃及希臘，而偉大於文藝復興時代。東方文化，以印度及中國爲代表。中國的藝術，自印度之佛教輸入後，產生一種新的傾向，這種傾向實可代表東方藝術。埃及神話裏面的事實 都含有兩方面的表現，埃及的主要之

神有三個：Osiris 為太陽神，視為愛護萬物一切之神，日行天上，為黑神所殺。其妻 Isis 地神，埃及人又象徵她為夜月，哭其夫之死，在無可如何中，勉以其微光照人，後使其子 Horus 報父讎而繼其位。尼羅河之水，埃及神話中，謂為Isis 哭其夫之眼淚。這類神話之構成，一方面含着想像與夢的意味；但這種命意之由來，又像事實上的摹倣，把自然界的現象，連貫於隱意識之中的一種表現。

埃及古王朝的繪畫，有一種極特別的方法，如描寫人體頭面，多用側面描寫；因為如用正面來摹倣頭面，側面部所特有之高鼻無從表現，肩部則復用正面，腰部則三分之一向正面而表明腰之狀態，三分之二向側面而表明臀部之形狀，膝之下復用側面，使腳之形狀能完全描寫出來。這種表現的方法，完全是摹倣自然，因技術與方法之不發達，變成一種部分的割絕的表現。

埃及的建築中最主要部分，莫如圓柱。圓柱構成的形式，亦多係由摹倣自然而來，如荷花式（Lotiforme）係摹倣荷花含菡的形狀，以荷幹為柱身，荷菡為柱頭。埃及區域，富產荷類，荷出水際，以幹支菡。埃及圓柱，互相支靠之處，絕類此種水產植物。其他如金字塔（La Pyramide）一方面看去，似由摹倣自然而來；因為在河岸之沙土，被風吹後，多成三角形

的現象，金字塔式，或由這種現象而來。但他方面略加以深刻的研究，又不能說是絕對摹倣自然。埃及人因宗教的關係，相信人死後，如軀體尚能保全，將來會復生的，因此對於死者之軀體，非常注意，想出種種保存方法。墳墓之建設，比居室尤為完備整齊，蓋以為死者復生後之居室。金字塔為古王朝帝王之墳墓，以其寶貴之屍體，幽閉於此室中。深恐人之發現或碎毀，因此，想把墳墓做得愈堅固愈能保留久遠為最好。在建築的形式上來說，堅固而且能保留久遠，莫如底邊長大頂尖狹小之金字塔形。由此金字塔的形式，或不能說是摹倣自然，因為此種幾何形式的構成，發生於想像之中。

希臘人的精神，取法於自然，確為定論，如宗教上諸神之表現，與希伯來宗教上諸神，絕對有根本相異的性質。希臘人的神，是含有人的意味的，試略讀荷馬之 Iliade 及 Odyssee 所描寫諸神之舉動，皆含有人的心理。又如神話裏 Apollon 一段故事，尤表示其負有人的情感。Apollon 係太陽神，象徵一切文藝，他被愛神戲弄，對着他射了一枝情箭，因此望着女神 Dphnee 苦苦的亂逐，女神別無方法，只得逃走。女神的父親看見沒有法子，因把女神變成一株桂樹，他追上的時候，美麗的女神，只是一株冰冷的桂樹，因以桂葉織成頭冠，後來詩人頭上戴着的桂冠，就是這個故事。表示這冠是由愛情變

成的。據考據家言謂Dphnee象徵黎明，Apollon追逐Dphnee係含有太陽與黎明之意味，太陽是追着黎明的。這一段神話，完全是以自然之現象爲主，以情緒及隱意識貫穿之。又希伯來人的神話，實與希臘的相反。如上帝創造天地萬物諸說(參看新舊約譯本)，皆與人事絕無相關之處，而全出於想像之中。古代的人類，每於不可解釋在尋求解釋，前者出於摹倣，不能不依自然界之定理；後者出於想像，只把假定絕對而信仰之。

希臘美術，在古代歷史上，佔着最重要的位置，其根本構形一方面之方法，全取法於自然界。如建築中最重要的柱飾諸類，似多摹倣植物而來，即雕刻方面，能偉大豐富都係受各方面之影響。希臘人崇拜身體之強健，游戲與運動極發達。衣服之摺紋，且能與身體相稱，而不掩身體上曲線美之表現。希臘宗教含着人的意味多而神的意味少，因此反助藝術上之發達。希臘藝術豐富時代，如Phidias, Praxitells, Myron 之作品都含有一種熱烈的情感的表現，而形式又能應用自然而調和表現之。

羅馬完全是繼續着希臘藝術上各種方法，不過在建築方面依羅馬人偉大雄壯之性格，把希臘式的建築發揮而光大之。羅馬末葉，希伯來之思想起而代之，歷史上謂爲中古世

紀之黑暗時代，直至意大利文藝復興時代，即希臘思想復活時代，直至現代，皆以此思想爲中心。總之西方的藝術，在歷史上尋求其根本精神，描寫與構成的方法，全係以自然爲中心。

東方藝術以中國爲代表，中國藝術之原始，無可考，亦絕無系統的說明，只能略說一個大概。中國古代，相傳書畫同源。書是一種象形文字，如日⊙月𝔇草艸木𣎳諸類，其實這種字就是畫。但這種字畫的形式，究竟是摹倣自然呢？還是想像呢？如⊙字一方用圓形以摹倣日輪之意，圓形裏面的一點，或是象徵光明的意思。總之，這種書畫的形式，不能說全是自然的摹倣，實含有想像的構形的意味。

八卦的形式，全是想像的產物。如☰象天，☷象地，裏面皆係長短線形，八卦中絕無點類。歐洲發現很多原始時代的陶瓶，在瓶之飾紋上，其次序與時代之關係，均由點而演進成線，由線而演進成形，可是這種線紋，除裝飾外，別無意義。中國八卦形式的幾條線，含着一切變易之意，爲中國文化一切之原始。由此觀察起來，中國人富於想像，取法自然不過爲其小部分之應用而已。

古書上相傳中國藝術發達很早，黃帝時代建築已很發達，而且完美，黃帝之臣史皇作圖，可見當時形一方面已很發

達，惟中國古書難信，在事實上絕無確實之證據，可見古代器物之發見，其飾紋多像幾何線形，而絕少摹倣動植物的。如商甗邊上之飾紋，足上所雕之饕餮形，周鐘無專鼎諸類，主要之飾紋皆像幾何線形，而動植物之描寫絕少。

漢時石刻畫之流傳，實爲美術史上的實證，所表現在刻畫上之作風，似傾於寫意方面多，且其表現事物皆係用側面，如武梁祠石刻所畫之荆軻刺秦皇的故事，及伏羲氏女媧氏諸像，其表現之方法多像寫意。

漢代後，因佛教由印度輸入中國，印度藝術多受希臘西方之影響。結果西方藝術摹倣自然構成形式的方法，間接由印度輸入中國來，結果中國藝術偉大豐富於唐宋諸代，如雲岡龍門諸佛像之遺蹟，在西方批評家眼光中，比之希臘 Phidias時代之作風。總之中國的藝術，佛教未輸入之前，多發達在裝飾上，佛教輸入後，人體之描寫始漸產生。

中國的風景畫，因晉代之南渡，爲發達的動機。南方山水秀麗，在形式之構成上，給與不少之助力。唐人之風度，宋人之宏博深奥，都是先代風景畫所獨創的。西方之風景畫表現的方法，實不及東方完備，第一種原因，就是風景畫適合抒情的表現，而中國藝術之所長，適在抒情；第二中國風景畫形式上之構成，較西方風景畫爲完備，西方風景畫以摹倣自然

爲能事，只能對着自然描寫其側面，結果不獨不能抒情，反而發生自身爲機械的悲感；中國的風景畫以表現情緒爲主，名家皆俟遊山水而在情緒濃厚時一發其胸中之所積，礬皺樹稽，以表現深奥，疏淡以表高遠；所畫皆係一種印象，從來沒有中國風景家對着山水照寫的；所以西方的風景畫是對象的描寫，東方的風景畫是印象的重現，在無意之中發現一種表現自然界平面之方法；同時又能表現自然界之側面。其他如文學戲劇音樂諸類，皆與繪畫有同樣的趨勢，如詩歌方面抒情的多而詠史詩絕少。戲劇方面發達得很遲，且其表現方法多含着寫意的動作。音樂方面，長於獨奏，種種皆傾向於抒情一方面的表現。

由上所述，我們現在把東西兩方藝術同異之點略加一個結束。西方藝術是以摹倣自然爲中心，結果傾於寫實一方面，東方藝術，是以描寫想像爲主，結果傾於寫意一方面。藝術之構成，是由人類情緒上之衝動，而需要一種相當的形式以表現之。前一種尋求表現的形式在自身之外，後一種尋求表現的形式在自身之內，方法之不同而表現在外部之形式，因趨於相異；因相異而各有所長短，東西藝術之所以應溝通而調和便是這個緣故。

## 三 調和東西藝術

西方藝術，形式上之構成傾於客觀一方面，常常因爲形式之過於發達，而缺少情緒之表現，把自身變成機械，把藝術變爲印刷物。如近代古典派及自然主義末流的衰敗，原因都是如此。東方藝術，形式上之構成，傾於主觀一方面。常常因爲形式過於不發達，反而不能表現情緒上之所需求，把藝術陷於無聊時消倦的戲筆，因此竟使藝術在社會上失去其相當的地位（如中國現代）。其實西方藝術上之所短，正是東方藝術之所長，東方藝術之所短，正是西方藝術之所長。短長相補，世界新藝術之產生，正在目前，惟視吾人努力之方針耳。

我們把過去的事實，以歷史的觀念統整之，不難測藝術前途之傾向。埃及希臘文藝復興時代，以及中國唐宋諸代藝術，能豐富而且偉大，其原因固是很多；但主要問題，還是在藝術自身，是否有豐富與偉大的可能，然後加以環境上相當的機會，纔有偉大豐富事實上之發現。藝術是以情緒爲發動之根本原素，但需要相當的方法來表現此種情緒的形式。形式之構成，不能不經過一度理性之思考，以經驗而完成之，藝術偉大時代，都是情緒與理性調和的時代。

中國現代藝術，因構成之方法不發達，結果不能自由表現其情緒上之希求；因此當極力輸入西方之所長，而期形式上之發達，調和吾人內部情緒上的需求，而實現中國藝術之復興。一方面輸入西方藝術根本上之方法，以歷史觀念而實行具體的介紹；一方面整理中國舊有之藝術，以貢獻於世界。

# 致全國藝術界書

(1927)

全國藝術界的先生們女士們:

在過去十餘年中，藝術運動上我們所作的工夫，是專致力於'力行'方面的。

彼時以爲，中國之缺乏藝術的陶冶，主要原因，在於沒有眞正創造的藝術品。繞在國人眼前的那些缺乏生命的贋造品，都不能引起國人對於藝術的賞鑑趣味，致使藝術在中國的地位，一天一天低落下去。這種藝術地位低落的結果，逼得國內藝術家不得不走向無望的死路，而前之所謂贋造品的，乃愈衰頹而至不成東西。國人亦正因沒有東西可賞鑑，愈卑視藝術而至不談藝術。如此，藝術旣愈趨愈下，人心亦愈趨愈不肯受藝術的陶冶，前途危殆，眞是不堪設想。欲救此種危殆，則非有肯犧牲一時名利的藝術家，奮其腕力，一方面以眞正的作品問世，使國人知藝術品之究爲何物，以引起

其賞鑑的興趣，一方面為中國藝術界打開一條血路，將被逼入死路的藝術家救出來，共同為國人世人創造有生命的藝術作品不可。

抱定此種信念，以‘我入地獄’之精神，乃與五七同志，終日埋首畫室之中，奮其全力，專在西洋藝術之創作，與中西藝術之溝通上做工夫；如是者六七年。在此六七年的短期中，雖因天才不逮之故，未見有多少之成效，只此奮鬥不已，無時或忘藝術運動的苦心，自問亦復差堪告慰。

歸國以後，直接與中國社會接觸，凡所聞見，多足證明昔日之觀察為不誤，而事實且有過之而無不及！故在忝長北京國立藝術專門學校之初，即抱定一方致力在歐工作之繼續，一方致力改造藝術學校之決心，俾能集中藝術界的力量，扶助多數的青年作家，共同奮鬥，以求打破藝術上傳統模仿的觀念，使傾向於基礎的練習及自由的創作；更以藝人團結之力舉辦大規模之藝術展覽會，以期實現社會藝術化的理想。感謝藝專熱心藝運的朋友們，雖在北政府財源異常涸竭之下，仍使可愛的藝專，能保持其蒸蒸日上的朝氣。便是北方的民衆，在這一年多的時期中，也有了對於藝術上的朦朧的感覺。

不期橫逆之來，不先不後，偏於此藝術運動剛有復興希

望時來到，於是，費盡多少心血的，剛剛扶持得起的一點藝術運動的曙光，又被滅裂破壞以去！這是藝術運動中多麼可悲的事啊！

受到這樣無端的打擊，我們感到，在此種惡勢力的範圍之下，藝術運動，萬難有重行建築起來的可能，只能以決然的態度，向新的方向，繼續努力。伴此而得的感想：大概是藝術的言論方面沒有做到工夫吧？為什麼為學西畫者所絕不可缺的人體模特兒的臨寫，會被指為有傷風化呢？

南下以來，一方面因時間匆促，一方面昔日相信需要'力行'的觀念未除，故對藝術運動上的主張與方法，仍少有具體之言論。便在這個時期，引起了不少南方藝術界同志們的誤會，有的形諸文字，有的聞諸口傳，一似我們從南下以後，便同其他諸大人先生一樣，專意在得高位拿巨俸上做工夫，完全忘記了藝術運動的職志！藝術界的同志們這樣熱心的為藝術運動而警告我們，使得我們更感到便是為了純潔的藝術運動，仍有時時說話的必要。

此地，姑且把我個人所見到的，同藝術界的同志們一談。從此，我們把藝術運動的信條，於努力'力行'之外，更須加上'宣傳'一項。

## 一 感情的安慰

談到藝術便談到感情。藝術根本是感情的產物，人類如果沒有感情，自也用不到什麽藝術；換言之，藝術如果對於感情不發生任何力量，此種藝術已不成爲藝術。

依照藝術家的說法，一切社會問題，應該都是感情的問題。

中山先生四十年努力國民革命，目的在求中國之自由平等，而以博愛之精神，企望世界之大同。自由，平等，博愛以及世界大同之企圖，那一種不是感情上的事？蓋以中國人而受制於滿清之外族，而受制於列強之帝國主義，自己有話不敢說有路不敢走，是多麽不痛快的事啊！同樣是人，彼皇族也，生活特別優益，氣勢動輒壓人；我小民也，犧牲精神財力以博欺我者之歡心，又是多麽不痛快的事啊！積此種種不快，爲中山先生所領導的國民革命的偉力舉而鏟除之，此中山先生的人格之所以特別偉大，其偉大亦正因建築在能爲中國人滿足其求痛快之感情。

謂社會之組成，在於彼此間之契約者，應知人而不喜有此契約者，無論契約根本不能產生，即能產生，其信亦必不能堅定耐久，謂社會之進化，在於生產分配之轉變不同者，應知

人之所以感到生產必須進步，與夫分配之必須平等者，惡生產之缺乏故欲其進，惡分配之不均故欲其平也，亦感情之事也；即如中國古所謂修身正心治國平天下者，所謂親親而後仁民，仁民而後國治云云，其表明感情爲人類之第一需要也甚明；最著者，如巴枯寧克魯巴特金輩，則直欲以互助友愛爲解決社會問題之第一種手法！

今姑置各大哲已成之言論，而以我們自己的眼睛，把人間的事實觀察一下，亦可多得此種說法之助。不管什麼樣的人，於人我相對之下，總免不了各種的比較。你如果拉住幾個站在革命戰線上的志士，一一詳訊之，你可以見到，有些人是因爲自己的衣服不如人，因連類而及於其他，故起而爲革命運動，以求爲凡作如是感者找一個快意的方法；有些人是因爲自己的飯食不如人，因連類而及於其他，故起爲革命行動，以求爲凡作如是感者找一條滿足的路；種種說法，種種想法，大概都因感情上最初一點小事不快活，因而殺身成仁，因爲馬革裹屍！爲什麼要修馬路？因爲馬路不好，走起來不舒服；爲什麼要裝自來水？因爲井水河水不好，喫起來會生病，生病便不舒服！因感到不舒服，而努力於求舒服。馬路好了，自來水好了，建築物好了，衣飾用具都好了，一個市政也辦好了。由一市推之一縣，由一縣推之一省，一國，一世界，可

以說都是這樣辦法，而其辦法之初，總是根據於感情的激動！

驟然看來，科學家彷彿比政治家還要冷靜得多，似乎用不到什麼感情了！實則，且不論其衣食住行如不佳，很能影響於他的思辨力，只他爲什麼一定要這樣苦心鑽研一問題，便立刻會想到求知欲的滿足問題。如果他不以求得某種難題的解答爲快意，不以求得某種發明爲快意的話，他早就很遠很遠地躲了開去，誰肯費心去找苦喫？人原是要活命的，所以活命不得的人，便一天天在那裏求活命；能夠活命之後，又要問何以活，活是什麼！所以一般衣食足的人，便又一天天在那裏求活的道理！要活，求活是感情，求活的原由亦是感情的作用！

人類爲求知識的滿足，所以有哲學之類的科目，爲求意志的滿足，所以有政治之類的方法；爲求感情的充實，故於文哲政法之外，又有藝術。——藝術，一方面創造者得以自滿其情感之欲，一方面以其作品爲一切人類社會的一切事物之助！

藝術是感情的產物，有藝術而後感情得以安慰！

## 二　宗教的信仰

安慰爲人類第一生命的感情者，藝術却是後起之秀，最

初的方法是對於宗教的信仰。

Max Müller 說:"宗教是一個勉強的努力,用以解釋那些不可解釋的事物,滿足那些不可滿足的熱望的。"所謂'熱望',便是非如何如何不快意的那種慾望。

原來人類這怪物,他的慾望比什麽都大,他不特要在自身之外,尋求解釋,尋求所謂'宇宙觀';并且對自身,亦有同樣尋求解釋的要求,所謂'人生觀'便是。在宗教的原始時代,外間奇形怪狀的事物正多,其來去生滅的淵源正渺,加以彼時的人類悟性亦正幼稚,舉凡推想不及,臆想不到的事事物物,在事實上不能求得圓滿解答者,不能不用種種自騙的方法救之,以免於失望悲哀之苦。因此,初則歸之於各物有各物之神,終則一歸於萬能之上帝。

爲求此種臆造的假像之愈益堅定不變計,又不得不藉助於感情的扶持:在動作上,造成許多誦經膜拜祈禱種種特別儀式,以求在筋覺上幫助其信仰的情意;在音樂上,造成許多讚美歌譜種種特別的音調意味,以求在聽覺上幫助其信仰的情緒;在建築上,造成偖大崇高的形體,造成幽靜暗淡的光線,以求在氣分上幫助其信仰的心情;在繪畫同雕刻上,又造成光怪陸離的圖形與顏色,以求在視覺上幫助其信仰的情感;諸如此類的設置編製,都是有意的,用感情來維持宗教的

信仰的，

宗教爲安慰人類而起，藉了感情的方法，增加他的力量，以求滿足感情之終極。

人類的熱望是有加無已的，所以宗教對於信仰的維持，亦不能不日求進步，即宗教之需要於激動感情的藝術，亦不得不日求進化；故在人類知識已有相當進步的時候，由簡單的神的觀念，造成各種聳動人情的神話，如使徒行傳及希臘神話之類是；再進而有各種偉大的建築與繪畫，如希臘羅馬各處之大教堂是。

不管是世界的那一國，我們都能第一個想到他們的宗教；不管是那一個國內的宗教，我們能第一個找到他們的藝術成分。人類是感情特勝的，安慰感情的第一工具是宗教，維持宗教的信仰者，第一個利器是藝術。

## 三 藝術代宗教

宗教同藝術自始便結了不解緣。

在原始人類所居的地穴中，所發現的繪畫塗繪的地位，多半在日常生活很少接近的地方，意在避免或禁止婦女稚童與外來生客的接近，以爲婦女稚童是不潔的，外來生客是易起侮慢之舉的，都不宜於接近這些東西，因爲這些藝術作品

是神聖不可侵犯的。

更據 Dechelette 的調查，在澳洲及美洲的蠻民，把猛獸視作保護之神，所以對於這些東西都非常崇拜，便成了拜物教；此教由生動的獸類之崇拜，因襲變化而為偶像。——偶像便是雕刻的始形；換言之，雕刻的初形，曾被視作神聖。

再看埃及的藝術，最顯著的如金字塔，却是寄存屍身之墳墓。他們因為相信有神，故謂人死之後，仍須保持其屍體之完整，以待靈魂之歸來，故把葬身的墳墓，視作與神廟一般無二；其墳墓之建築，與石洞中之雕像，表現的神祕，正同宗教的意味。

至於希臘的藝術，則比較的傾向於人的方面。——此亦無他，因希臘人之宗教思想以人為本位，而作家之選題又非常自由的緣故。希臘藝術發達之動機，雖是受各方面的影響，但其心目中神的意味，總有相當的存在，亦為其藝術能長久進步的主因。

他如羅曼與哥的的各種建築及雕刻，其意味中之宗教的成分，總很明顯。

據此，我們可以知道，原始的宗教，便是原始的藝術；可以說宗教因藝術而起，也可以說藝術因宗教而生；或說，在人類的初期，藝術與宗教是相因而生的。

前一節已經說過，宗教家爲維持其信仰計，利用了藝術的方法，由人類的感情下手，把宗教的意義深入人心，因而造爲種種儀式，造爲種種詩歌，造爲種種雕像同建築，造爲種種裝飾及繪畫。此種利用，恰好提高了藝術的地位，促進了藝術的發展。

在信念上，藝術是表現神的東西，因爲對於神的崇拜，連類而及於藝術，藝術便成爲亞神聖而亦神聖的東西了。加以古代以藝術品爲神像之過去的歷史，於是藝術在人間的地位，便因之益高。

在威力上，歐洲古代的教皇，是與政治無大區別的，教皇爲保持其個人的威權，不得不將宗教的權威擴大，爲了製造藝術作品及保存藝術品之故，往往雷厲風行，權威傾於帝王。因此，藝術在人類心目中的威嚴，也驟然增巨。

在財力上，常人所不能辦或不敢辦的絕大的工程，因了宗教之故，往往易如反掌。如歐洲之大教堂(巴的農)，甚至用教皇的威命，把多少有名的藝術家，或幾年或幾十百年地在爲一件工作作工；這是任何樣的巨富大家，也做不起來的大工程。

有名的藝術作家，在文藝復興以前的，他所遺留下來的鴻篇巨製，除一點點不足輕重的玩藝兒而外，因以得名的，總

是表現宗教的精神，供獻給宗教的作品！

據此，我們知道，文藝復興以前的宗教，把後來代他而興的那藝術，提撕養育到有自立能力的程度了！文藝復興以前的宗教，利用藝術的功用深入人心，藝術亦因宗教之提撕而進步。

前一時期，藝術附屬於宗教而發達；後一時期，藝術脫離宗教而趨於人生的表現，獨當一面的直接滿足人類的感情。例如西洋的藝術，在文藝復興之前，充滿著神秘與宗教的意味；文藝復興之後，多描寫人生的故事，而傾向於普遍的人生的方面。藝術則初與宗教相因而生，繼與宗教同時發展，再進而與宗教分化，終則代宗教而起了。

藝術與宗教忽然發生了分化的作用，其主要原因，仍在兩方方法之不同；而此所謂方法，正是何以為人類解釋宇宙同人生的啞謎的方法，仍是用以滿足人類求知的慾望，與感情的終宿的方法。

宗教所用的方法，是用種種烏何有的欺騙的手法，造出種種蒙蔽人的智慧的謊言，期以瞞過人的理知，以導入於正當之途。此種辦法，在科學發達，科學方法日見高強之下，便不免一天天露出破綻；終以科學益形進步之後，凡宗教昔日用以欺騙人的手法，多半被科學家用事實同人工證出了錯誤。

——於是宗教的信仰，便已日見墮落。

宗教原無必能引人信仰之能力，科學發達之後，其已有之一部分，已被證出錯誤，所餘一部分，則又多半係藉助於藝術的功用而成的。這一部分中，除藝術的本力以外，所餘只有各種儀式。而所謂儀式者，在昔人類理性尚未十分發展時，尚有其相當的威力，及人類理性已經有相當的發展，此種儀式，亦漸見其板滯乾燥的缺點；其亟，不但不能幫人親信宗教，反致引起人們對宗教的危懼！

宗教的弱點旣如此；而返觀藝術，則恰恰與之相反。

宗教自把藝術扶持培養成功之後，藝術的魔力，轉比宗教偉大。藝術的表現工具是形像，顏色，或聲音，這種東西不但不怕科學來摧殘，乃以科學日見發達，反使藝術的表現工具，也突然的得到非常的進步，如形像的變化，顏色的分析，以及聲音的日漸複雜，可說全是科學之賜，這一點，已經比宗教勝過一籌了；藝術雖同爲建基於人類感情的安慰，而藝術的表現方法，很自由，很抒情，決無宗教那樣板滯的儀式。

正當這宗教威力一天一天衰頽，藝術的威力反一天一天增高的時候，意大利的文藝復興運動已經到了成熟期，宗教與藝術的分裂，便到了時機！

文藝復興的主要意義，是希臘思想之復活，所謂人的發現，實際的生活發現是領導這個復興的高潮者，如萬西，如拉發兒，如米克朗，却又都是些藝術家。——藝術的魔力，已經能把活潑潑地的人，從神的鐵掌下拖了出來，使他們走上活的路，便是藝術從宗教下解放出來的原力了。

據此，我們又可以知道，藝術在文藝復興之初，是同宗教已經分家的時候。此後，維持人類感情的重責，便不得不由宗教家的手裏，轉移到藝術家的肩上來了。

## 四 藝術的影響

人類最大的祕密，除科學家已經解釋者外，便是“人生有什麼意義？”和“到底有什麼歸宿？”這個問題。人類最大的悲哀，除衣食諸事能由科學或人事滿足者外，便是找不到此生的歸宿，不曉得此生的意義。

在宗教還能保持其尊嚴的時候，人類還可以把前一個問題歸之於神，把後一個問題歸諸皈依上帝。到宗教在科學的顯微鏡下溜去的時候，昔之用以自詡的宗教已去，而人類向前的要求却不曾已，且實際上，每與此種鋒利的要求以異常的打擊。這種打擊，使人類生活，起了絕大的變動，感情上驟然增加了無限的悲哀與失望。——於此，負著安慰，調和這種

衝突之責者，便只有藝術。

藝術的第一利器，是他的美。

美像一杯清水，當被驕陽曬得異常急燥的時候，他第一會使人馬上收到清醒涼爽的快感！

美像一杯醇酒，當人在日間工作累得異常憊乏的時候，他第一會使人馬上收到甦醒恬靜的效力！

美像人間一個最深情的淑女，當來人無論懷了何種悲哀的情緒時，她第一會使人得到他所願得的那種溫情和安慰，而且毫不費力。

藝術把這種魔力掛在他的胸前，便任我們從那一方面，得到那一種打擊，起了那一種不快之感，只要遇到了他，他立刻把一種我們所要的美感，將我們不快之感換過去！只要一見到藝術的面，我們操縱自己的力量便沒有了，而不期然的轉到他那邊！

藝術的第二種利器，是他的力！

這種力，他沒有悍壯的形體，却有比壯夫還壯過百倍的力，善於把握人的生命，而不爲所覺！

這種力，他沒有利刀般的狠毒，却有比利刃還利過百倍的威嚴，善於強迫人的行動，而不爲所苦！

這種力像是我們所畏懼的那運命之神，無論生活著怎樣

的生活方法，他總會像玩一個石子一樣，運用自如地玩著人的命運，東便東，西便西！

藝術，把這種力量擲諸身後，便任我們想用什麼方法，走向那一方面，只要被他知道了，他立刻會很從容地，把我們送到我們要去的那條路的最好的一段上，增加了我們的興趣，鼓起了我們的勇氣，使我們更愉快地走下去！

藝術，是人生一切苦難的調劑者！

我們應該認定，藝術一方面調和生活上的衝突，他方面，傳達人類的情緒，使人與人間互相了解。

托爾斯泰說："如要給藝術一個正確的定義，當先不要把他看作快樂的源泉，應當認他爲人類生活中一個條件；這樣觀察，便可見出，藝術是人類間互相傳達的一種方法。"又說："言語傳達人類的意思，爲人類聯合的一個法則，藝術也是這樣，不同的地方，人用言語來傳達自己的意思給別一個人，用藝術傳達自己的情緒給別一個人。"

我們日常所最需要的不是同情嗎？藝術能把彼此的甘苦交換過，最能喚起此種同情；知道有同情的文明社會之所以爲福地，便可見到藝術影響的一般了！

引起人與人間種種糾紛的不是各人的自私嗎？ 藝術能把他的感情及美，浸入賞鑑者的心肺，使這種下賤的我見，完

全在同情與美感下消滅；人類捨却其各個的自私之見，人類社會的各種糾紛與苦惱，大半可以不再發生了！

只要大家沒有不平的戾氣，只要大家都有了工作的勇氣與興趣，只要大家沒有損人利己的下賤行爲，只要大家都存著大公無私的同情心，人類社會還會有什麽戰爭，還會有什麽不自由，不平等的嗎？孔子是最講求實利主義的，但對禮樂書數御羿騎射並沒有好大區別，奈何此刻反有看不起藝術的中國人呢？

藝術，是人間和平的給與者！

## 五　中國的藝術

藝術在別處也曾被人蔑視過，而特別在中國被侮辱到不可言說。——雖然藝術是人間生活的調劑者，是人間和平的給與者！

大儒如斯賓塞，便把藝術小視過！他以爲，藝術對於人生的根本問題，並沒有什麽大不了的關係，藝術的作用，對於人生，並不負若何重大責任！

據他的意思，好像藝術只是人類剩餘的生活力上一種無味的游戲一樣，是個誘人的魔女！

這種論調，未免言之太偏！游戲在人類一切動作中，自是

無所謂的一種茫然的表現。——如游獵，賽跑之類，在客觀方面，旣沒有多少快感可生，也沒有引起同情的能力，謂之曰無味，誰也不見得反對。至於藝術，正如上文所舉，是同游戲全然不同的東西，怎樣能夠相提並論呢？

至於中國，雖則較之孔子的時代，已經進步了多少年，對於昔爲孔子所重視的藝術之類（自然講不到純眞的藝術）却又大大的侮蔑起來！

藝術在現代多數中國人眼光中，恰同斯賓塞一樣，認爲牠和人類或社會，從不曾發生若何重要的關係。——或因中國人現在所需要的是物質上的糧食，是米，是菜，是麥麵，是牛肉和大葱；不需要精神上的糧食，不需要優美的情感，不需要煥發的勇氣，不需要人間的同情，不需要安逸的和平？

中國的藝術，在這種錯誤的觀念統治之下，不要說因社會的蔑視而沒有人來研究藝術，卽使有之，一面旣沒有同志的接濟，一面仍須受環境上各種無意識的壓迫，便要產生也無可產生了！因此，中國之所謂藝術家者，便不得不婢膝奴顏地向惡劣的暗示妥協，有所製作，不特不能引起人類精神生活向上的傾向，而且愈趨愈下，日漸變爲卑劣醜惡的娛樂品，或專以刺激性慾的東西！

中國現時所流行的，爲多數人所喜悅，而特別認定爲藝

術的；如舊劇，如古畫，如音樂，雕刻，及建築諸類，我們試一略加思考，便可覺到無限的悽涼！

且不必多舉，我們但以舊劇一項試試看。

舊劇在中國社會上，可算是最普遍的娛樂之一種（可憐，中國過去的藝術，只可稱作娛樂之一種！）。舊劇的內容，多描寫歷史上忠君愛國，貞婦孝子的故事，或簡單到十二分可憐的，一種下等的游戲。形式方面，雖爲他們這千百年中歷鍊出來的精采，比較有價值的，當然是裝飾上的均齊的意味，如戰舞的姿態，幾何式的步法，塗繪的顏面，如此而已！

在現代這個社會，舊式的忠貞節孝的意義，只不過是取其形似而遺其實質的僞儀而已，只不過是封建思想同奴隸思想的代表而已，自然早已用不著了！如用之，只有反時代的遺老遺少之流；這些人是該消滅的，表現這種意義的東西同樣該被消滅！

從歷史的觀點說，裝飾與游戲的戲劇，在原始人類，或現在的未開化的民族中爲最發達，所以表現這種趣味的東西，至少也應在屏諸四夷之列！這種數百千年傳統下來的老玩藝，要他何用？

其他如關於歌唱的方面，腔調之單簡，亦可憐到不可思議！這大概在於中國音樂不進步，一方面一直從古代抄襲到

如今，不曾有一些兒新樂的創造；一方面却把古代的許多的方法失掉了！其中男男女女所發出的那變態的怪聲，可怕的中國人，居然還保持著狂熱的嗜好！

總之，中國人對舊劇以及其他的藝術，都當作娛樂的玩藝，只可用以消倦，不做別用！

然而這樣，還是清高一點的動機呢！更有種種惡劣下賤的意味，更能直接危及世道人心！

嗚呼，中國的藝術！

## 六 惡劣的影響

請看今日的中國社會，還有一點比較過得去的地方嗎？

以言民情，則除矇矇無知，不知國家社會以及人類爲何物者外，便只有貪狠毒辣的慘殺或被慘殺，以及血枯汗竭的嘶喊悽嘶！情摯意強者，受不過此種飢苦的壓迫，流而爲盜匪，成羣結隊以擾於鄉里，多少可憐的同胞們，都斷送在他們手裏。膽小力衰者，一本其忍苦聽命的祖傳家訓，不死於盜則死於兵，不死於病則死於窮。至其極，則死於貪官汚吏土豪劣紳之強掠苦索鞭楚刑烙之下！

以言經濟，一面是貪官汚吏以及軍閥走狗們的腰纏十萬，厚搾民脂，以供其花天酒地，長大瘡，養大瘡，醫大瘡之用。

一面是農工商人的汗流浹背，辛苦奔波，以其所有供給官吏兵匪之豪用，家則妻啼兒號，己則茹苦嘗辛！

以言政治，在軍事則年有戰，月有戰，日日有戰，無時不戰，而終無干戈底定之一刻！在政務則貪險者爲民上，無所不用其極，陰謀勾結，弄得昏天地黑，一塲糊塗！轉視爲軍閥藉口以保其安寧，爲貪官藉口以蘇其積悃之小民，則已如火益熱如水益深矣！

'人必自侮，而後人侮之。'中國之政治經濟社會情形旣如此，自己把自己看得不當人，就無怪帝國主義者那些野獸們的日事侵略，必候食盡中國人之膏骨而後止了！

可憐的中國人！從帝國主義者暗伸巨掌於我國境之後，軍閥做其毒惡，日以同胞的膏血，換得帝國主義者的毒炮，復向我們的小民毒攻；逞其慘酷自私的毒志。官僚做其頑劣，日以一己的奴膝，換得軍閥的高官，專向我們小民剝削，逞其自肥媚上的賊志。小民之頑強者，亦日以一己之性命，換得眼前的安樂！從此，凡爲中國的小民者，其生命財產命運，更無半絲之保障，隨時隨地可以死矣！

誰不愛生命？然在中國的小民，生命實不值半文錢！

此無他，中國自來無所謂宗教，又無藝術以代宗教而維持其感情的平衡之故！

在歐戰時期，法國人以雍容鎭靜之態度，臨機應變，毫不張皇，絕不以目前之小利害而動其心，卒以備戰倉卒之國，戰勝兵多將勇的德意志。蔡孑民先生說，這種態度，是淵源於該國多年的藝術之陶養的。在蔡先生所著美術起源一文中，他說，無論在那一個時代，藝術同社會的關係，都是很顯著的。在教育主張上，從柏拉圖提出美育主義後，多數的教育家們，都認美術是改造社會的利器。最近在南京，蔡先生曾有一段演詞，說文明社會分工的機械工作太枯燥了，應該提倡藝術化的勞動！我在前文中，已把人類如何需要感情的安慰，以及宗教如何能把握人類的感情，而宗教又如何交代他的安慰感情的責任給藝術，歸結到藝術如何能爲人類所重！

像中國現刻的這種情況，我們試一留心地檢查，立刻可以發現這完全因爲感情的不平衡！

在中國，學校教育既不普及，社會教育又完全沒有，小民間所恃以得到一點點模糊不分明的人的觀念者，以戰舞淫靡著稱的舊劇而外，只有土匪與大兵的殺人放火所給與的印象最深。加以，中國五千年的歷史，只是束縛閉塞的故型，人非死人，那個不覺得困疲已久，總有大聲叱吒一下的必要；況自帝國主義者入主中國以來，急潮怒波，又激得他們無所而可！這大概已經夠使一般生命力強的同胞們起而爲殘民以逞的

強者的條件了。——又沒有藝術以傳播被殘者之苦情以啓其同情心!

另一方面,孔夫子的禮教早爲後世野心家變質成爲有毒質的東西。其遺毒,教小民以忍讓爲上。宋儒諸大老的性理淵源,又教小民以聽天由命。歷代帝王的專制留毒,教小民以服從強權!這大概已經夠使一般稟賦不強的同胞們伏而爲見威而服的弱者的條件了。——又沒有藝術以鼓其勇武堅毅的感情!

強者益強而暴;冷酷殘忍而無一絲之同情,專以殺人肥己的自私爲心;弱者益弱而衰,懦怯卑鄙,因無半點之勇氣,專以飲淚哀號的自殘爲生。——綜此以觀,那一點不是舊藝術的惡劣與新藝術缺乏的影響?

是的,中國現代的藝術,已失其在社會上相當的能力,中國人的生活,精神上,亦反其尋常的態度,而成爲一種變態的生活。人與人間,旣失去人類原有的同情心,冷酷殘忍及自私的行爲,變爲多數人的習慣,社會前途的危險之爆發,將愈趨愈險惡而不可收拾!

這不是別的影響,全是藝術不興的影響,補偏救弊亦在於當今的藝術家!

## 七 補救的方法

補偏救弊，首在搜尋偏之所自，弊之所生。

我們試一週視，全中國國立的藝術教育機關，經費充足，人才健全，成績昭著的，有一個嗎？在以前，無論如何地經費困難，無論如何地人才缺乏，無論如何地成績不多，總算還有一個國立的藝術學校！然自北洋殘餘軍閥盤據京都以後，蒙昧可憐的同胞們，爲了看不慣人體模特兒，竟至伴同軍閥走狗，把藝專誣蔑得無所不至。結果，這個惟一的國立藝術教育機關，竟被他們蹂躪殆盡！

試觀國內出版界，所謂藝術的出版品，如國外藝術家的言論與史略之介紹，如國內建築雕刻音樂戲劇繪畫之研究及論著，共總有了幾本？定期刊物有幾種？所謂幾種幾本者，其高明的程度爲如何？其銷路爲如何？

試觀國內的文化運動，我們自不必把中國上下前後的種種困難置之度外，而一意詆毀中國人文化運動的不長進，即在提倡文化運動社會運動的人，把作爲意大利文藝復興的中流的藝術，究竟記得了沒有？

試觀國內的四萬萬同胞們，那些人會認清了藝術的眞力量眞面目？那些人不在那裏痛詆臭罵，把藝術看作亡國的靡

靡之音？

嗚呼！中國的藝術，旣沒有宗教的偉大威力提撕之於先，又沒有狂熱的同胞重之於後，略一賞識藝術的帝王，且被後世詆爲亡國之君！賭博娼妓淫詞豔語流行於市，實足以大妨藝術之發展，而模特兒乃反被國人詆毀爲藝術的誨淫！

我始終以爲，欲救此種錯誤的現象，第一要注意的，仍是眞正藝術作品的創造！必如此，而後小之可以使昔之誤認淫逸委靡的游戲爲藝術，而一以其罪歸於藝術者，知何者爲藝術的眞面目，何者爲藝術的障礙物；大之可以使昔之驕奢淫逸者，知人間尙有更高潔的趣味，而一矯其荒唐之惡習！

中國人是被上司指揮慣了的，不是上司口中之是，大家很不容易說是，不是上司口中的非，大家也很不容易便非！下而之於民間，他們就不知道何者爲是非！因此，中國的事，不管怎樣，仍有從上層做起的必要。——藝術運動如果想很快的發生一點作用，國立的藝術教育機關是必須有的，國辦的大規模藝術展覽會之類，亦是必須有的！

所謂國立的藝術教育機關，不但能提醒國人對於藝術的重視，亦且可以養成多數的藝術人才，爲國內多產生一些眞正的藝術作品，也是十分必需的！

我悔誤過去的錯誤，何以單把致力藝術運動的方法，拘

在個人創作一方面呢？眞正藝術作品的產生，與其所生的影響，自然很大。如果大多數人沒有懂得藝術的理論，沒有懂得藝術的來歷的話，單有眞正的藝術作品，又有誰懂得鑑賞呢？我以爲，不但我自己要多添一項藝術運動的工作，所有藝術界的同志們，先生們，女士們，都應該把發表藝術的言論，看作一件要事！

便是在以前北京的國立藝術專門學校，我們何嘗不是忘了整頓藝術的理論，廣播藝術的宣傳之故，才被人那樣的誤會，說我們用裸體女人誨淫呢？這是前車之覆，藝術界的同志們應該留意的！

此外 如大規模的藝術展覽會，也是現在必需的！我們只管說藝術藝術，如果沒有個公開的機會，使大家看一看藝術的眞像，親一親藝術的甘吻，藝術品都藏在藝術家的畫室裏有什麼用？我們只管說舊藝術如何如何不好，他本身有什麼不好？只是沒有進步，不在盡其藝術上的責任罷了！只管說進步，如果沒有個公開的機會，使大家看一看那一種是最進步最適合時代需要的方法時，藝術究竟該向那一方面進行呢？

雖然仍有人在那裏侮蔑藝術大會，在我個人，始終覺得這種方法是對的。就現在拉到一個在北京住過的人，問他怎麼曉得北京國立藝術專門學校，他立刻回答你，說他曾看過

他們的藝術大會！

但此處，却有一個十分重要的大問題——藝術界自身團結的問題！

全國藝術界的同志們，請大家平心靜氣地想想看，我們藝術界的情形，夠多麼混亂啊！我相信，凡是誠心學藝術的人，都是人間最深情，最易感，最有清晰的頭腦的人；藝術家沒有利己的私見，只有利他的同情心，藝術家無所謂利祿心，只有為人類求和平的責任心！在中國的社會情形這樣紊亂的時候，在中國的民情正在互相傾軋的時候，在中國人的同情心已經消失的時候，正是我們藝術家應該竭其全力，以其整副的狂熱的心，喚醒同胞們同情的時候！惜乎許多我們藝術界的同志，却走錯了道路，把這樣有用的精神，不用在拯民救國的工作上，却用在互相嫉妬互相詆毀的鬩牆的惡鬥上！誠然，藝術家是比任何樣人都加倍地嫉惡如仇的，同時在藝術界，眞亦難免有被人誤會的所在；但無論如何，這到底是小而又小的小事，值不得我們如此戰鬥的。——我們所應嫉的惡，是人類整個兒的大惡，我們所應戰的敵人，是致全國或全人類於水火的大敵，不是人間的小疵！

全國藝術界的同志們，過去的，我們私鬥的錯誤還不夠嗎？要知道，藝術的地位一日不得提高，便是私人怎樣想表

現自我，也只是無聊的妄想而已！只要藝術的眞面目一天不爲國人所識，便怎樣去咒駡自己的同志，也只是把藝術踹進泥裏去而已！

全國藝術界的同志們，請停止了這種可憐的工作，把我們的精力，用在藝術界的團結的努力上吧。我們的敵人，是摧殘藝術的各方面的多數人，不團結是不夠同他們苦戰，不苦戰是不夠把藝術從困境中救出來的！

必須藝術界自己團結起來，才能夠擔負廣大的藝術工作，使它獲有精采的成績！

必須藝術界自己團結起來，才能夠產生多量的藝術創造品，集中國人對藝術的視線！

必須藝術界自己團結起來，才能夠爲藝術界產生許多精采的理論，給藝術一個普遍的宣傳！

必須藝術界自己團結起來，才能夠有大規模的藝術展覽會，在數量同質量上增加他的力量的充實！

也必須藝術界自己團結起來，才能夠爲全國的藝術教育籌出些良好的方法，增加藝術界同志們的數量，增加社會上對於藝術的認識！

全國藝術界的同志們，現在是我們自己團結起來，一致向藝術運動的方面努力的時候了！

九年前中國有個轟動人間的大運動，那便是一班思想家文學家所領導的‘五四’運動。這個運動的偉大，一直影響到現在；現在無論從那一方面講，中國在科學上文學上的一點進步，非推功於‘五四’運動不可！但在這個運動中，雖有蔡孑民先生鄭重的告誡，‘文化運動不要忘了美術’，但這項曾在西洋的文化史上佔得了不得地位的藝術，到底被‘五四’運動忘掉了；現在，無論從那一方面講，中國社會人心間的感情的破裂，又非歸罪於‘五四’運動忘了藝術的缺點不可！

不論‘五四’在文學同科學上的功勞多大，不論‘五四’在藝術上罪過好多，到底‘五四’還是文學家思想家們領導起的一個運動！全國的藝術界同志們，我們的藝術呢？我們的藝術界呢？起來吧，團結起來吧！藝術在意大利的文藝復興中佔了第一把交椅，我們也應把中國的文藝復興中的主位，拿給藝術坐！

至於我個人，我是始終要以藝術運動為職志的！便是這次到南邊來，也完全是為了藝術運動而來，絕不是因我個人的如何如何而來的！我以為，擔起藝術的重擔，自非我一個人所能勝任的，必須大家團結起來，共同努力！即或不幸，不為藝術界的同志們諒解，我同三五同志，也要一樣地擔負這種工作！即再不幸，連三五同志也不肯諒解，只我一個人，也

還要一樣地擔負這種工作！

話雖這樣說，我始終相信，藝術界的同志們絕不會放棄大家的責任的！

以上，我把我對於藝術運動的見解與主張，把我十餘年來對於藝術運動的努力的經過，把我對於全國藝術界同志們的希望，統統寫了出來，知我罪我，一任同志們的裁判吧！

這篇文字是民國十六年寫的，當時曾印專册分送。現在看起來，文字底形式與內容，不免有許多可議的處所。不過，這差不多是本人回國後最大片段的一個言論，且從中可以看出當八年前中國藝術界的情況，所以也一併收在這裏。　　民二十四風眠誌。

# 原始人類的藝術

(1928)

原始人類變遷的經過，沒有歷史的記載，可以做研究的基礎，只能在遺留的痕跡中，尋求出他過去的斷片。研究的方法，應借助於各種科學：如地質學，氣象學，人類學，生物學，古物學，人種學等爲基礎。

原始人類的遺跡，在現代所發現的，還是很小的一部分。如歐洲西部，非洲北部，及內亞細亞幾處，與美洲北部諸地而已；所可根據而爲研究之材料者，亦只限於這幾處的範圍。若談到原人的由來，與在時代上詳細的變化，這是很困難的；只能在小部分所發現的事實上，略知其斷片的文化；具體諸問題，現在尙不易解答。因爲一方面材料上不完備，一方面係研究的時間太短促。歐洲學者從事研究這種學術，還只有百年的歷史。

人類生活不離兩方面：即物質上的需要，與精神上的滿足。前者是生活上直接的要求，後者是精神上各部分調和的一種方法。原始人類自離不了此兩方面。因此，在他的遺跡中，一種是生活上直接需要的，如工具及居住房屋；一種是精神上需要的，如宗教與藝術。

工具的創造，在時代上可分為舊石器時代，即粗石器時代；新石器時代，即光石器時代；銅器時代；鐵器時代。粗石器遺跡發現，在第三紀的末期。他們都是由簡單，而進步到完密，注意於實用方面。原始人類多係穴居野處，如現代未開化的民族。宗教則多係拜物，對於死者，總含有種種的信仰。以上各問題，都應當有專書著述，本篇不能詳細的解說。現在只能從藝術方面說起。

研究原始人類的藝術，應從兩方面着手：一是根據人類學上的材料，尋求在現代未開化民族中的遺留；一是根據古物學上的材料，尋求在地層中的痕跡。蔡子民先生所著美術起源，多根據人類學上的材料，包括藝術上動靜兩類。古物學上的材料，偏於藝術上靜的方面，而且很多不聯貫之處；但事實上，古物學上的材料，係文化在時代上經過的實在情形，很可以證實理論上有時錯誤之處。

人類物質上的生活，常影響到精神上的表現。換句話

說，工具與藝術，常發生很大的關係。藝術的構成，一方面所含的是美的意味，他方面是技術與方法，製作上的問題。前一種各隨民族個性與趣味之不同，表現亦各異；後一種是生活上得來的經驗與智識，同工具有絕大的關係。

各民族互相接觸之後，文化便發生新的變化，那是必然的。藝術亦是如此。在技術與方法上，尤爲易見。技術上的變遷，多由簡單而完密，隨時代與經驗而演進。譬如線刻，繪畫，雕刻諸類，皆起原於線畫。因爲人類欲保存線畫，使之固定，而發明線刻；由線刻而產生浮雕及雕刻諸類。這種漸次的演進，都是很有聯貫的。

原始時代的線畫，無論他是模寫自然界的物象，或裝飾的圖案，其描寫方法，各區域的民族，皆大同小異，蓋藝術家在其所工作之平面上，施以次序的深淺，顏色，使線畫顯現出來，這係技術上必經之手續。原始人類多用木炭或石灰，及赭石諸類，爲塗繪的材料。習用的方法，有時用乾畫有時用溼畫。

尼羅河流域，及地中海東部，各洞穴中所發現的線畫，其塗繪的方法：先塗成外面大略的圓形，然後着實的描寫，刻成線形。在工具比較完備的時候，由此促成浮雕製作。原始時代的浮雕，多係小品，而表現的方法，則很生動。

原始人類依照自然的對象，用各種顏色，塗成平面的繪畫。自繪畫上暗影發現後，由平面的塗繪，進步到描寫物象的體積。這種方法之發現，是與浮雕有絕大之關係的。希臘，埃及原始時代的浮雕及雕刻，皆塗以顏色。埃及古王朝的墳墓中 側壁上塗以一種特別的，一定的顏色。塗色的原因，大概係使雕刻物接近自 然的緣故。即原始人類所居住之地穴中的線刻，亦有塗繪以各種色彩的。希臘的浮雕，雕像，及建築物，主要部分，亦皆有塗繪。由此可見彫刻與塗繪，是互相影響而進步的。

工具的進步與金屬的發現，使藝術上描寫的方法，亦隨之而增進不少。刻刀進步之後，寶石的裝飾品，兵器及銅的腰帶等物，此時皆變爲線刻上主要的物品；同時，雕鑄的製作，亦漸產生。石器時代，各地所發現的，僅略具稚形，即表現的方法，亦很簡單。工具發達後，金屬的小雕像，即漸由鎔鑄的方法，造成外形的大體。日常生活上之用器，亦裝飾以各種線刻的花紋。

原始人類用燧石爲工具，使堅硬的材料，變成器物，工作上之困難，當可想見。 工作的方法：先把堅硬的材料，如象牙，獸角，及骨質諸類，割切成大體的形狀，用各樣石器琢磨，使之光滑；然後刻以裝飾圖形。金屬工器，如鋸，刀諸類發現

後，工作當然比較容易，所欲表現在藝術上的意思，亦比較達到完密的境地。最後，陶器的發現，在文化上，更發生一個絕大的影響。

當人類發現火的時候，同時便發現陶器的製造方法。因爲燒火的時候，由火堆中發現，泥土經一次燃燒後，變成堅硬的狀態而不再溶解水中。陶器的發現，大概在粗石器時代與光石器時代的中間 (Mesolithique)。比利時的馬得來(Magdelémen)人，發明陶器較早。在 Liege 原人居住之洞穴中，所發現陶器的碎片，雖很粗簡，但製作上重要的方法，當時已經發明。在 Campignien 所發現的製造的方法，比較進步。Bresle 山谷小屋中，地層下所發現的陶器底面的碎片，材料上已有特別的選擇，是用很精細的泥製成的。但是普通所發現的，總是很粗劣的陶泥。陶器上面的裝飾，常劃以幾何式的線形。當時製造陶器的旋轉器，大概尚沒有發明。光石器時代中，亦只有幾處地方，已經發明用旋轉器製造陶器的方法。

製造陶器總不離三方面：即陶器製造時的技術與方法，材料的區別與陶泥的製成，及燃燒時高低的熱度。陶器上的裝飾，亦有二方面的區別：即方法與美術的意味。前一種如線畫的方法及塗抹使之光滑的材料（製陶器時，在稚形上塗

以一種使之光滑的質料），有時在同一的區域，因工具進化的關係不同，而製造的方法亦隨之而異。後一種如陶器外形上的裝飾，及陶器的形體，隨各民族的嗜好的不同，而亦各有所表現。

原始時代陶器裝飾上，實施的方法，普通係在瓶的外面，劃刻線紋。有一種則在刻劃的線紋上，塗塞白色，或有色顏料塗抹在陶器上，使陶器變成光滑質料。普通用陶泥的質料，或另外一種質料、塗在陶器的外面，而使之光滑。當陶瓶的外形製成之後，裝飾以冷色的繪畫，顏料的配合，常混合油質或膠水諸類。塗色有兩種：一是塗繪在已燒之陶器上，塗後再加燒一次；一是在未燒時塗繪，塗後一并燒成，最後，則塗以釉質，使陶瓶光澤。以上各種製陶器所必經手續，原始時代各民族大概皆用之。惟顏色方面，藍，青，紫三種，在當時尚沒有發現。陶泥，普通是很純粹的，不混合以其他異樣的質料；即有，亦是很少。顏料多取自鐵及錳的礦質中。埃及人很早發現瓷質之泥料，用這種軟泥，塗在陶器上，經燃燒後，變成很像玻璃的原質。這種方法，在中國亦發現很早。陶器在已燒未燒時，嵌入光亮之金屬，這種發現很少。俄羅斯 Amenie 鐵器時代中，曾發現有幾個陶瓶，是在陶泥中混以玻璃質而燒成的。

陶器的發明，係用以承受液體，其目的全在功用上着想。因此，形式方面，亦有一定的，便於實用的形式。原始時代的陶器，都是同樣的目的。形體方面，各地所發現，多是一樣的。後來因各民族對於美的趣味之不同，形式方面，亦漸次的發生變化，而尤以陶器的裝飾上，派別更爲複雜。

粗石器與光石器時代過渡期中，陶器上的裝飾，係劃刻的線形。這種線形的來源大概係模倣粗石器時代骨上所劃刻的線形。當時工作上實施的方法，是同樣的，不過在泥土上，劃刻起來，比在骨質上，當然比較容易。所劃刻的線形，重要的地位，劃刻較深，而且塡以白色，或有彩色的顏料。

石刻的雕像發明很早，自陶器發明後，漸漸用泥塑而替代了石刻。金屬發現後，尤有重要的影響。創造模型，用以鎔鑄一切小雕像，加爾德，愛蘭，埃及，當時的神像及裝飾品，多是用鎔鑄的方法製造成的。

尼羅河流域及 Susiane 西利(Syrie)以及地中海之東部，陶器上的裝飾，除劃刻的線畫外，倘加以繪畫。在希臘及古意大利，此種繪畫尤爲發達。後來影響到歐洲中部及西部。雖然在時代上經過很長的時間，然總沒有多大的進步。美洲如墨西哥，祕魯，所發明的陶器裝飾方面，亦多習用線畫的方法。

在金屬原始時代，人類對於金屬的工作，只有鎔鑄，鎚打，線刻，鑲嵌，或接合諸類；鎔鑄法發現較遲。編織法發現後，在裝飾細工上，實用很廣。埃及愛藍（Elam），此項細工，確很發達。希臘 Etrusques 人，由東方輸入此種方法之後，進步很快。編織的方法，一直影響到 Scandinavie 半島。即日耳曼部落中，裝飾的物件，皆以此項細工爲編織的基礎方法。

由此種種觀察，原始人類在方法上的進步，確很簡單。有的民族，在技術上，方法上，雖然簡單，但作品上，描寫自然所含美的趣味，在時代上，確是傑出之創作。有的民族，方法上比較的進步，而藝術上所表現美的趣味反而較少。藝術上的創作技術與方法，雖然很有關係，但有時亦不能由此而決定是絕對的狀態。因爲技術是藝術工作時的一種方法，決不能影響到藝術的派別，與所表現的美的趣味上面。原始時代，所謂派別者，係各民族趣味與嗜好之不同，因而發生相異的現象。

粗石器時代，第一次發現人類在藝術上的創作，從藝術的表現上觀察起來，不像是藝術原始時代的創作，很像是文化已經進步後的出產。但事實上，粗石器時代以前的創作，實無所發現。研究原始人類藝術，只能由此開始。

第四紀初期，原始藝術的遺跡發現很少。Aurignacien

人的時代，只可當作藝術上的黎明時代。到第四紀後期，藝術上的遺跡，在最近歐洲學者，纔漸次的有很豐富的發現。Magdaleniens人的藝術，是否由Aurignacien人相傳而來的？從性格的表現觀察，顯然不是同一個來源的民族。歐洲有些古物學家，謂 Solutreen 人藝術上的遺跡，很像他們文化上一種過渡的民族；有些學者，謂他們的來源，同是一個民族的。這種由人類學上所得來的證實，還不很完備，決不能有確實的結論。不過Aurignacien人在藝術上的造就，如技術方面，確是很可以斷定，在後來的文化上影響是很大的。

粗石器時代藝術上的創作，其表現的方法，像文化已經很進步的出產。多數的古物學家，都認這種藝術的產生，係受外來文化的影響，而發源於歐洲之西部。M. Sophus Müller，謂第四紀時代的藝術，係受埃及原始時代的文化影響之後而產生的。

從年代方面，尋求第四紀藝術產生之來源，是很難有結果的。說是發源於原來的歐洲西部，事實上亦很有可能，因爲藝術的產生，係人類的一種普遍性，由此，則隨處皆可產生。第四紀藝術之來源，總不出兩方面的推測：一是發源於歐洲西部，後來因爲遷移的關係而中絕，僅留其遺跡於穴洞中；一是後來的已經進化的民族，亦因遷移的關係而移殖到

歐洲西部所遺留下來的痕跡。 在兩方證據未曾極充分的時候，確難決定。尤其近來歐洲的學者，時有新的發現，而且這種新的發現，常與過去所推測的種種結論，完全相反。談原始人類的藝術，從所經過的事實爲材料，較爲可靠。Dechelette 謂，第四紀時代的藝術，含有兩種變化：前一種作風，是原始的，萌芽時代的；後一種作風，是自由的，已經進化的。這兩種作風，基礎於對象的標記與模倣，因時代的種種關係，漸漸變成兩方傾向：一種是特別的，一定的形式的；一種是怪異的比喻的表示。

Piette 在其著述中，把第四紀的藝術，歸併起來，名爲硬刻時代的創作。因爲在地層中所有的發現，如 Bassempany 附近 Aurignacien 人的藝術品，質料方面，皆習用象牙以雕成的。但是，這種證據，限於特別的區域。常常因時間關係，堅硬的質料，纔能經久保存，這亦是一個很重要的原因。由此，亦決不能斷定 Aurignacien 人的藝術品，只習用象牙而已。Aurignacien 的藝術，是很奇異的，如小雕刻像上所表現的特別的地方，對於母性的表現特別注意，與加爾德原始時代藝術上的作風很相像；而且不像是原始時代的產物。這種作風，在 Magdaleniens 人藝術中，是沒有的。在事實上研究起來，前後是很像不聯貫的，但又沒有確實的證據，只可當爲



圖一 維也納博物館藏（在奧大利Willendorff所發現）

一種不可思議的變化。

Aurignacien 人雕像中，所表現那富於脂肪的母性，與肥

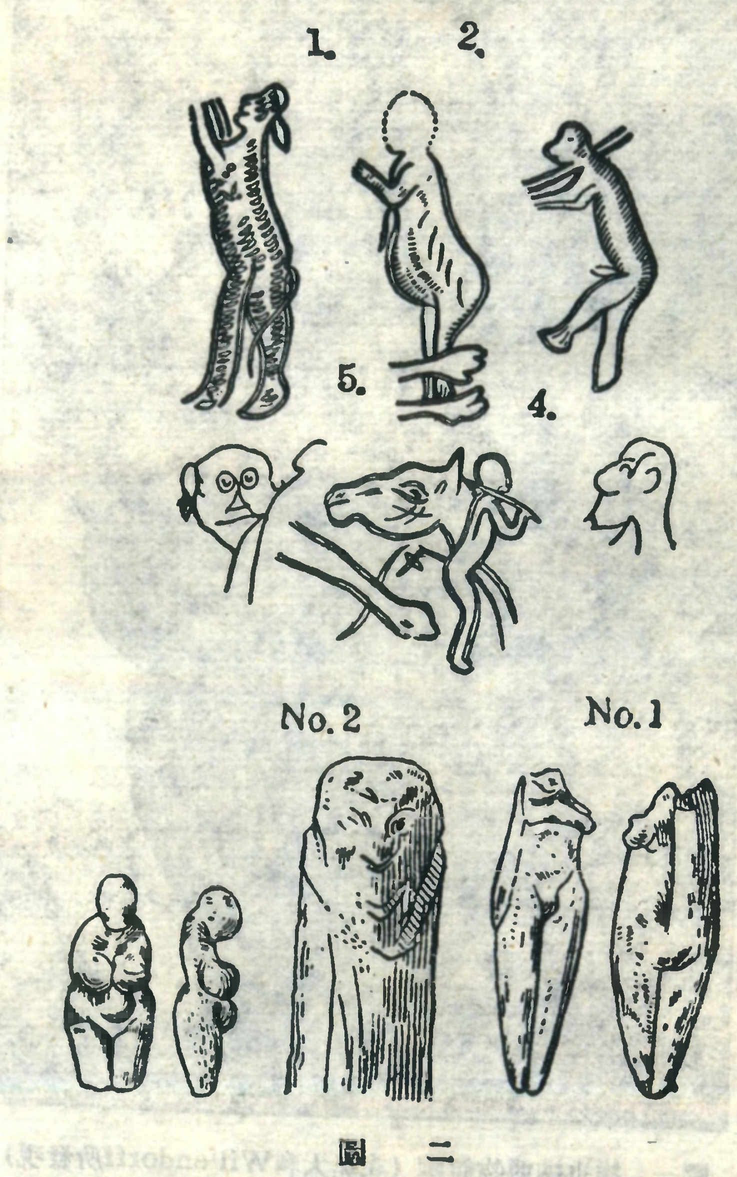



圖 二

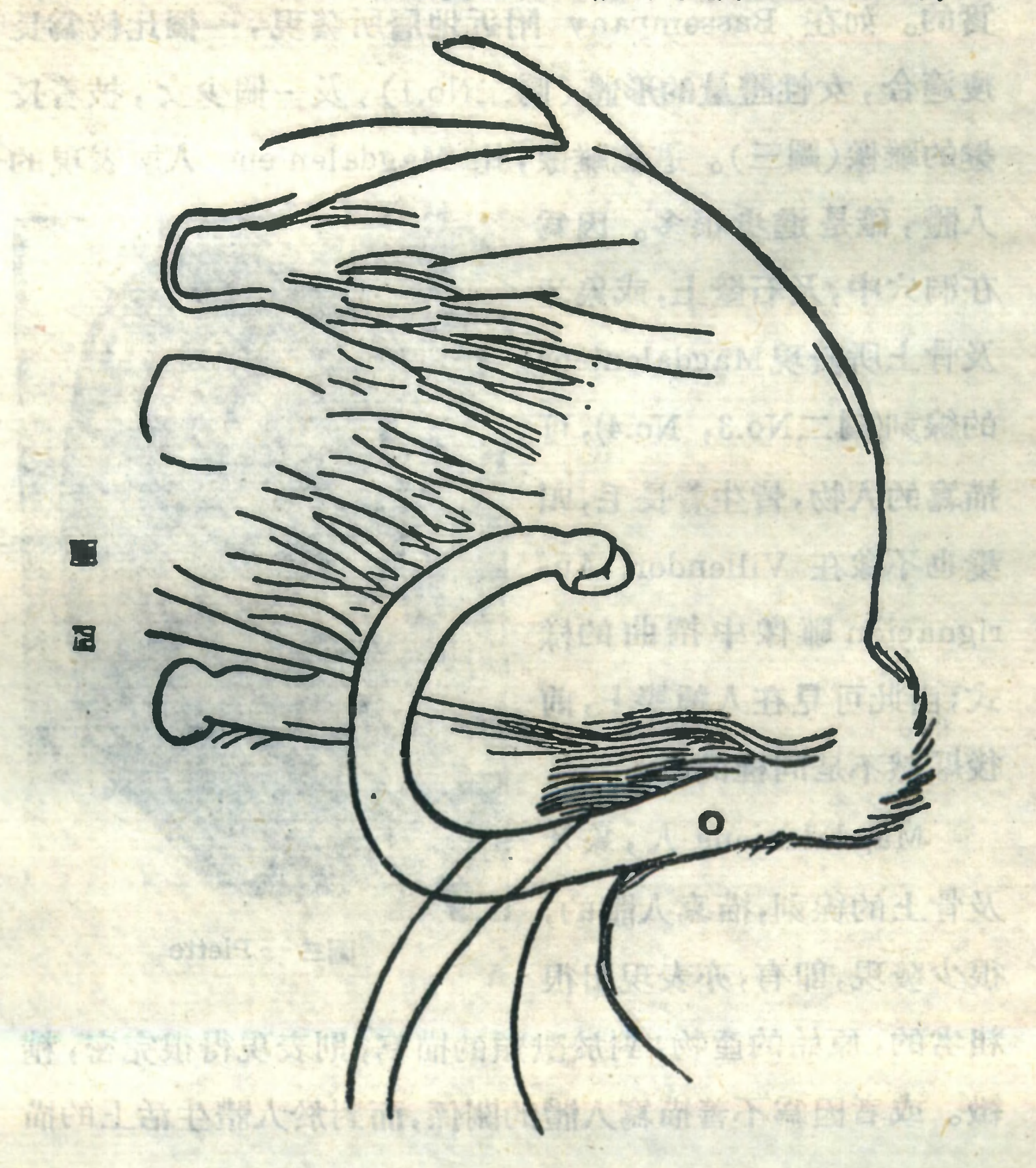
大的形體(圖一),和尼羅河流域,及加爾德陶泥製的小影像相像。體量上的表現,又很像 Hottentotes (非洲中部)人的身材。總之,他們的影像,一種是與宗教有關係的,一種是寫實的。如在 Bassempany 附近地層所發現,一個比較爲長瘦適合,女性體量的形體(圖二No.1),及一個少女,披着長髮的雕像(圖三)。這種雕像,比 Magdaleniens 人所表現的人體,確是進步很多。因爲在洞穴中,及石壁上,或象牙及骨上所發現Magdaleniens的線刻(圖二No.3, No.4),可描寫的人物,皆生着長毛,頭髮也不像在 Villendorf Aurignacien 雕像中捲曲的樣式;由此可見在人種學上,前後顯然不是同種的。


圖三 Piette

Magdaleniens 人,象牙及骨上的線刻,描寫人體的,很少發現,即有,亦表現出很粗劣的,原始的產物;對於獸類的描寫,則表現得很完密,精緻。或者因爲不善描寫人體的關係,而對於人體生活上的描

寫,倒很稀少。

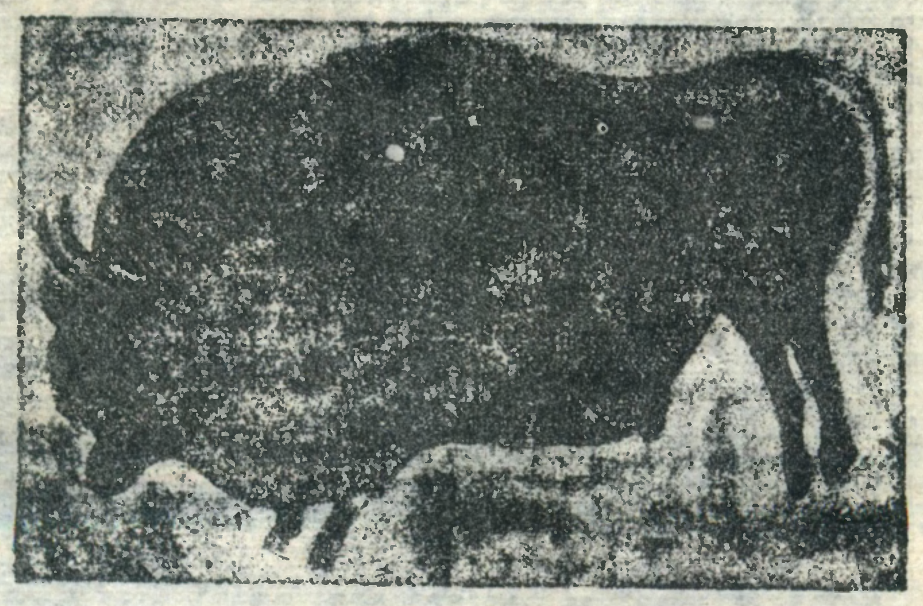
在 Solutre 發現 Magdaleniens 人在石塊上的線刻,及圖繪的鹿類的形狀。這種藝術上的創作,在產生的初期,只



圖四

有很小的圖形，用以裝飾在工具上。後來，纔漸漸刻劃在石塊或象牙及骨質或角質的平面上；有時雕刻在石壁上。普通的圖形都很小，雕刻在石壁上的較大，不過最大的，亦不過只有原來對象同樣的大小。

原始時代的雕刻，繪畫，所描寫的對象，多係當時很常看見的一種普通的獸類。歐洲各地所發現的原人的藝術，如獸類的描寫，在各原人居住之洞穴側壁，皆塗滿這種繪畫，及線刻諸類。洞穴中的壁畫，常常新舊互相層疊混在一塊。但也有獨立而不混亂或相層疊的塗繪。繪畫的表現，多描寫獸類羣聚或單獨的生活狀況。獸類的身上，皆長着長的、厚的、一



圖五　Breuil 教士從 Fond-de-Gaume洞中粉筆摹繪的野牛

層豐毛，及強固，雄偉的樣子。（圖四）

原始人類描寫野牛的形狀，其大小多與原形相等（見圖



圖六 Breuil 教士用粉筆從 Fond-de-Gaume 洞中摹繪的野牛

五，圖六，圖七，圖八)。野牛的頸上，描寫得特別大，表現牛的雄偉與力量；頭部常很小，或深入在肩內，角鋒橫豎；而脚倒描寫得很細小，表現牠很能奔騰的樣子。在當時，這種獸類，係 Magdaleniens 人當為一種很可寶貴的獵品的。



圖七° 綫刻并塗粉的野牛 (Fond-de-Gaume洞中發現)



圖八 西班牙 Altamira 洞中之野牛

犀牛(圖九 No.1) 在當時比較稀少。因此，在繪畫上，亦比較少畫。這類獸類，有時發現許多有完密的，切實的表現。牛的身體很長，脚很短，兩條長出來的角，很可以看出牠係原野山林中強猛的獸類。犀牛皮的堅厚，卽用現代的槍彈，倘難致其死命，原人用簡單的石器，與此種獸類惡鬥，而解決生活上的需要，可想見其當時生活的確也不易。

熊，是當時很多的獸類(圖九No.2)。可是在原人所居住的洞穴中，很少描寫這種獸類。惟間有表現描寫這種獸類的遺跡，確是表現得很確切。熊的性格，完全能由單純的線條中表現出來。

鹿類 (圖九 No.3, No.4) 係當時很豐富的產物，亦係游獵時代生活上主要的物品。原始人類常把鹿的形狀，塗劃在工器上面，有時或塗繪在洞穴側壁上。這種獸類的描寫，表現很活動，實可爲原人藝術中代表時代的創作，卽歐洲現代的藝術家，對於牠單純的方法，和動象的表現，也是很注意與尊崇的。

小鹿類 (圖九No.6) 常描寫在線刻中。

野猪 (圖一〇) 亦很少描寫。H. Brenil在 Altamira 發現有描寫這種獸類的藝術品。圖中表現奔跑的狀況、很有生動活潑的趣味。

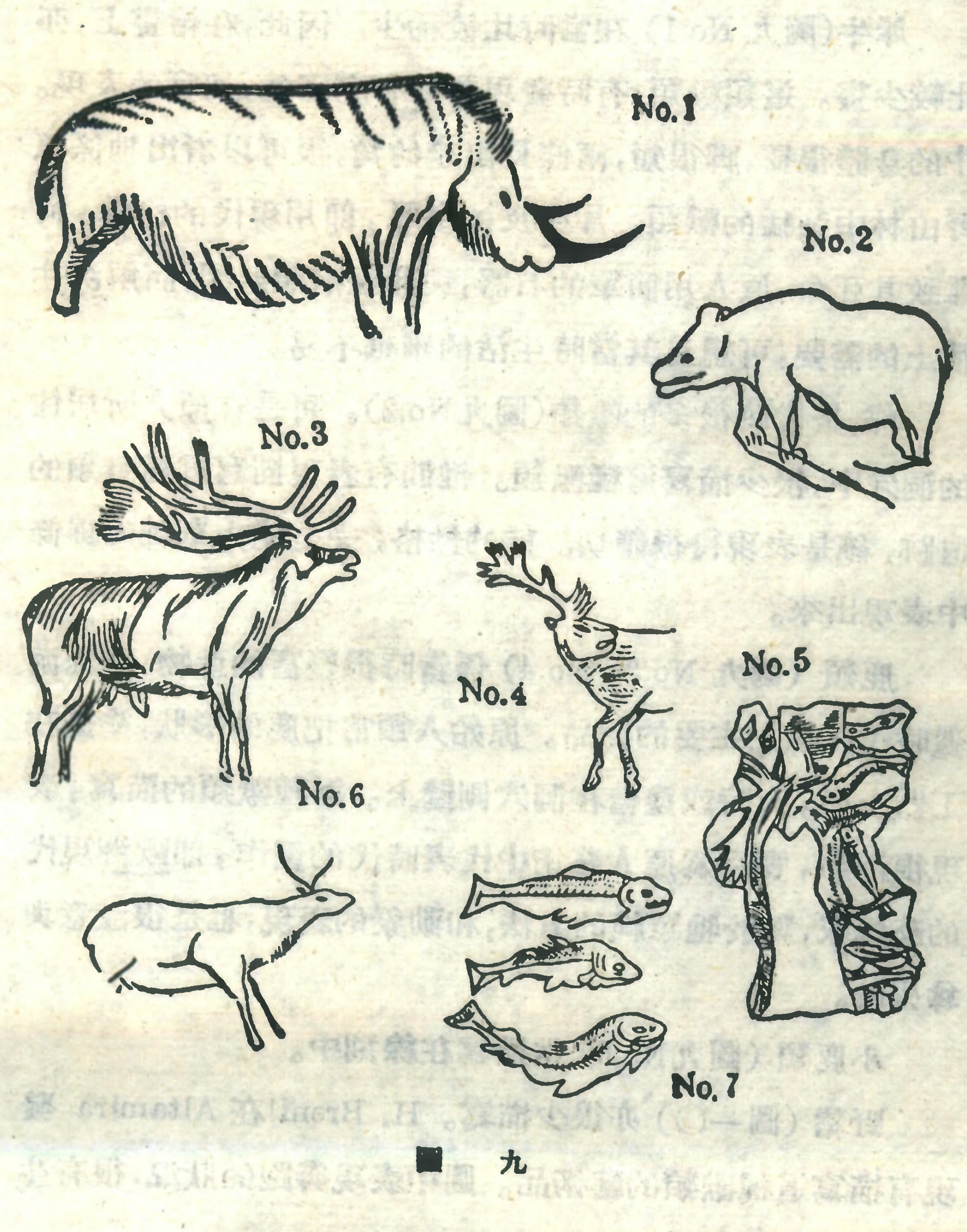



圖 九

馬，在當時藝術中，是很可注意的。有時在居住穴洞之全部，皆用馬的圖形 做他們的裝飾。在這些圖形中，表現有各種形狀：如休息或奔跑（圖一一 No.1），孤獨或羣聚的樣式。即雕刻品中，亦有馬的描寫（圖一一 No.2）。形體上雖沒有線畫這麼活潑，但軀體的形狀，還表現得很確實。在Mas-d' Azie，曾發現一個馬的頭部（圖一一 No.3）。其活動的，長鳴的狀況，實可說由內面描寫到外面來的創作，在第四紀雕刻物中，算是最可注意而最有趣的。

狼，在當時藝術中，亦偶有描寫。

這種藝術上的遺跡，所描寫的古象，犀牛，熊，鹿，野猪諸



圖一〇 西班牙 Altamira 洞中之野猪

類，排列在洞穴中或岩石上面。一期一期，在舊的塗繪上，蓋以新的塗繪，所描寫的獸類，因時代而有分別。這或者係當時一時代某種獸類出產最豐富時，人類在藝術上，便多描寫或表現這種獸類。

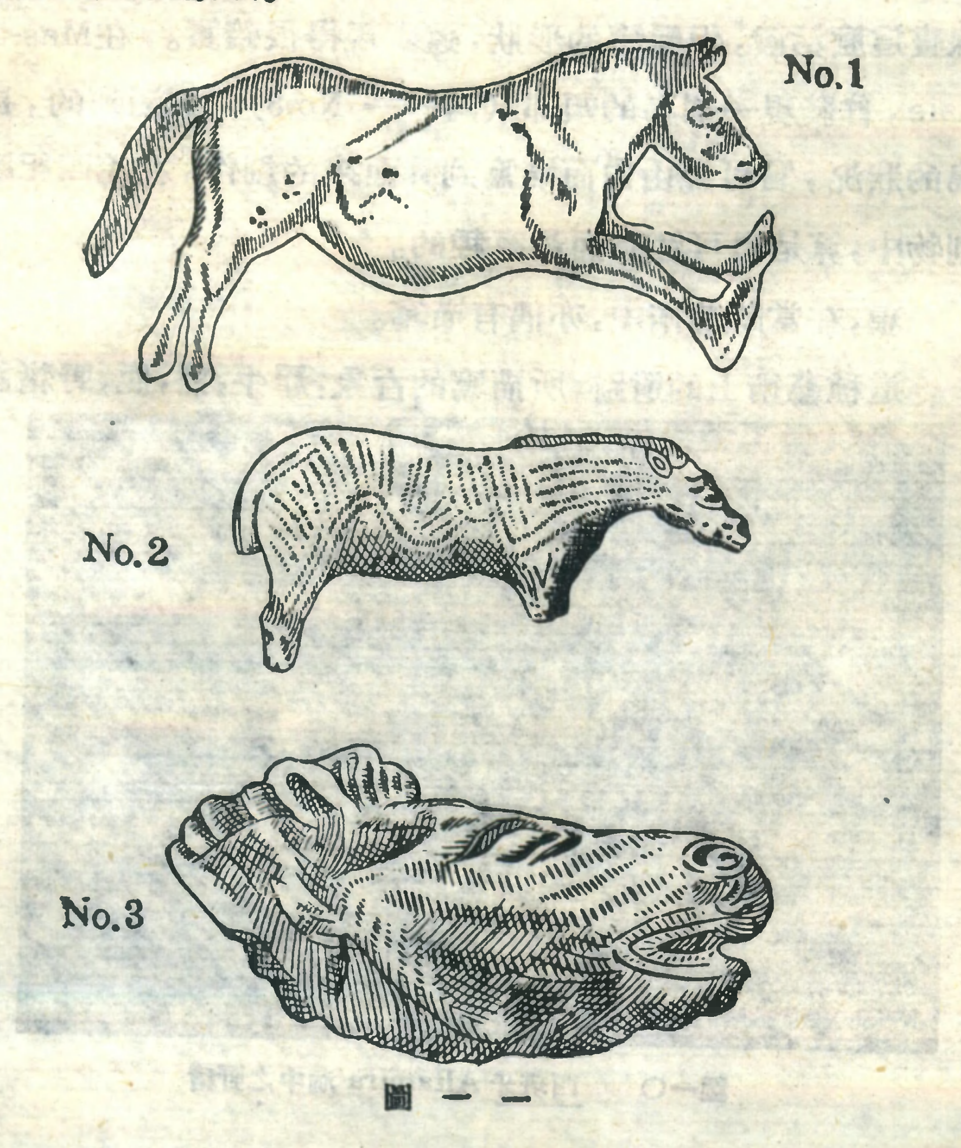



圖 一 一

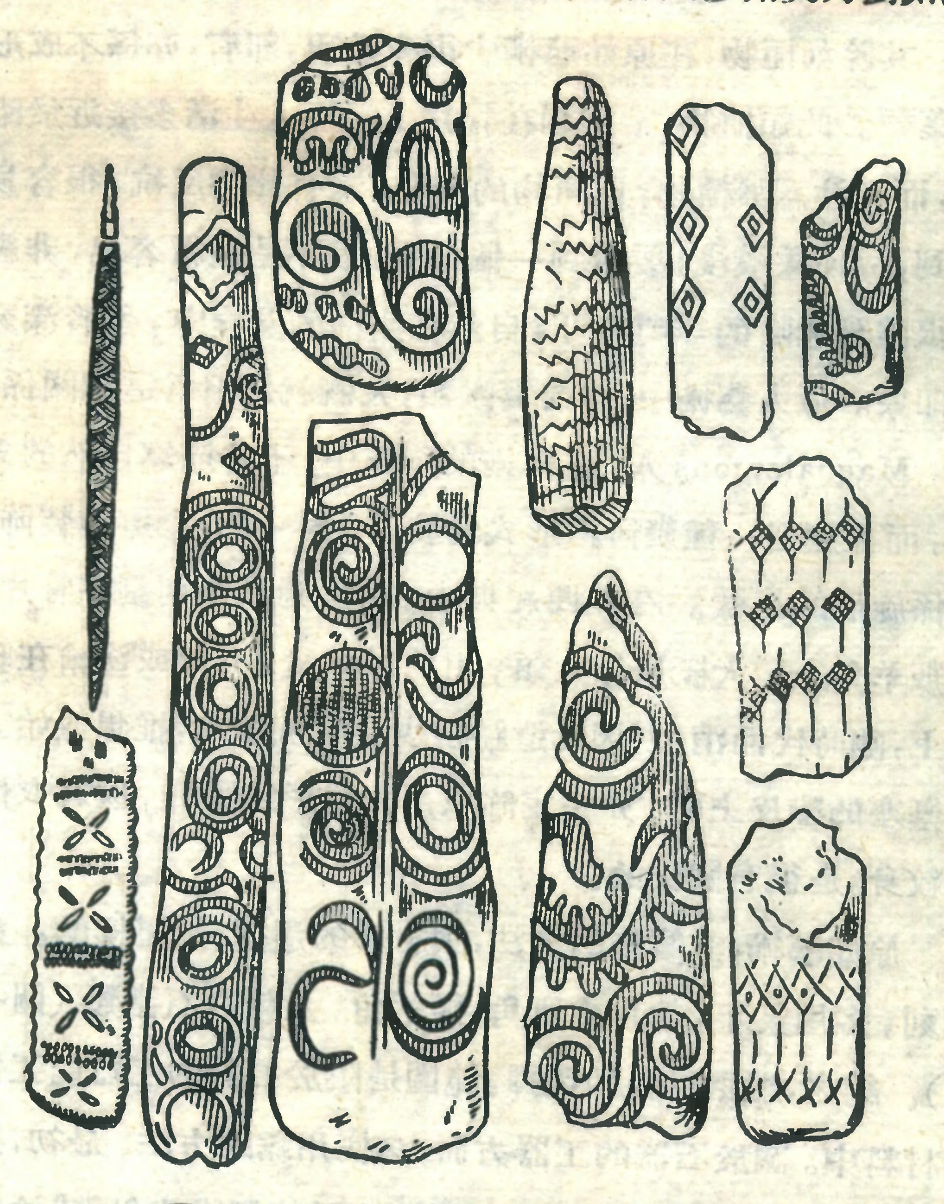
魚類，在原始藝術中，亦有時描寫。方法多係線刻(圖九No.7)，種類多係鰻魚，鮎魚諸類。

其餘如植物，在原始藝術中很少發現，卽有，亦係不成形的葉類。此類植物，常刻劃在骨片上。原人生活多接近於獸類，而不注意於植物，因植物的攫取，沒有什麼反抗，很容易得到，故印象較淺；要得到一個野獸，就不是這樣容易，非經過很強烈危險的爭鬥不可，自然在生活的過程中，留着深刻的印象。原人藝術中，多描寫獸類，大概就是因爲這種關係。

Magdaleniens 人，在藝術的創作中，不特描寫自然的對象，而且創造一種幾何線形式的裝飾（圖一二)。這種裝飾，多係旋形的花樣。在第四紀期中，這種圖形多刻劃在骨片，或𤝛羊角上。大概原始人類，用此種圖案，刻繪或塗繪在軀體上，隨時代而消失，因此遺跡很少。歐洲學者，推想原始人類禦寒的獸皮上面，亦一定飾以幾何線形的圖樣，因爲衣飾與紋身，是很有關係的。

原始藝術，其實施的方法，與材料的選擇，是這樣的。如雕刻，多用象牙，骨片或鹿角，𤝛羊角，及軟岩石諸類（圖一三)。總之，雕刻材料的選擇，範圍是限於石器的工器能工作的材料中。關於石器的工器方面，多使用鋸的方法。最初，把象牙或鹿角的大塊材料，鋸成長條，由長條製成尖針，或槍尖

及小劍諸類；裝飾在這種器物上的工作，亦多使用鋸法。如幾何圖形的圖樣，長線多用鋸鋸成，短線則多用尖刀劃刻。



圖一 Magdaleniens 人的幾何線形裝飾




圖一三

繪畫及雕刻，創作時的情形，大概是這樣的：最先在所擇定的材料或地點，用木炭或石灰，畫成簡單的外形；然後用石刀，刻成很淺的線劃；再用紅色的石灰（赭石質），黑色的礦質，混以油脂或水諸質料，調成顏料，塗繪在劃刻的平面上，圖繪的色彩，只有紅黑兩種，或紅黑相混的深赭色。這種顏料，皆係礦質；惟在銅質中可以採取的青色或藍色，當時尙沒有發現。不過他們的顏色，當時或不止這幾種，因為由礦質中採取來的顏色，在時代上，則能保留較久，獸類及植物質中採取來的是很容易消失的；還有一層，他們塗繪時，新舊層疊的關係，色彩方面，亦一定有所變化的。

最可注意的，Magdaleniens人的藝術，多裝飾在工器上，這是與實用很有關係的。加爾德，埃及，希臘原始時代，及墨西哥，澳洲 Mincopies，Hyperboreens，各種未開化的民族，他們也用裝飾藝術，裝飾他們的工器，藝術的產生和生活有絕大的關係，這是可以斷定的。原人洞穴中的塗繪，與工具上的圖案，一方在精神上，宗教上的需要，一方在使用上，工作上的便利，直接或間接的，因以產生；在形式方面，有時竟因功用而變其樣式。

Magdaleniens 人末葉時代，藝術在時代上，忽然消失。消失的原因，現在尙未得到確切的解答。但在時代上，確是

一個很不幸的事件 這種民族的藝術，苟在人體的解剖學上及植物學上，略有進步，則當時歐洲的西部，實可變爲藝術上的黃金時代。Magdaleniens人，在文化上，對人類很多貢獻，卽在藝術上，不特在精神方面，給與新的創造與準確的觀念，在藝術方面，又能用單純的方法，表現所欲表現的意思，是很難得的。希臘黃金時代的藝術，細碎部分之描寫，認爲不重要的工作。Magdaleniens 人的藝術，表現的方法，亦只描寫所欲表現的重要部分，這種相同之點，是很可注意的。

第四紀的藝術，只限於歐洲西部。當時Magdaleniens的文化與藝術的遺跡中，絕對沒有發現發展或影響到各處或異族的痕跡。這大概因爲地中海沿岸的各民族，尙沒有承受他們的文化與藝術的程度。旣不能承受，因此就不能繼續下去。Magdaleniens 人的文化，忽然消失的主要原因，或者如此。這種事實，在歷史上，是很常見的：如日耳曼部落，侵入羅馬帝國的時候，日耳曼人絕對沒有程度來接受高深的文化，不過因爲有多數希臘拉丁精神的民族，使這時代的文化，賴以繼續，而不會消失，不然，和第四紀文化，也要同樣的消失了。

第四紀的藝術，離開了歐洲西部，就不能不轉移其方向，而尋求在東方諸地。自歐洲西部藝術消失之後，經過很長久的時間，藝術的創作，在時代上，完全沉寂下去；經過長時間

的沉寂之後，東方諸地，如加爾德愛藍(Elam)埃及諸處的藝術，纔漸漸產生出來。

Elam 的 Suse 城(後來變爲都城)，最初居住的人，只在一個小山頂上。在所遺留的痕跡中，證明他們不特完全使用石器，而且已認識銅的使用，創造出很多兵器。他們是後來移殖在這裏的民族，於此可見，在未到此地之前，他們早已有很進步的文明，來到此地時，已有編織的衣服；墳墓中發現很多銅器的斧槍諸類。當時或已發明耕種之法。石器上的遺物，多很精細之品。最可注意的，是他們的陶器。這種藝術，是他們的創作，在原始藝術中，確有很重要的地位。

古 Susien人的陶器，有很精細的材料，整齊高雅的樣式，并有很精美的繪圖；因燃燒時熱度不同的關係，陶器上的色彩，有黑色及棕色兩種；塗繪的畫材，採取在獸類及植物中，(圖一四 No. 1到No.7)在藝術上創造出一種特別的作風。像這樣的作品，在時代上可說是文化已經很進步時代的產物。在Suse小山，墳墓中所發現的原始時代的產物，均很精美；惟在地層較淺幾碼的一層，常常發現一種異樣的陶器 (圖一四 No.8, No.9) 多用幾何圖形爲圖案上的裝飾。陶泥方面，亦比較粗劣，燃燒時的度數不準確，常太過或不及。這種陶器，和歐洲光石器時代所發現的有同樣的形式。這種現象，係兩方




圖一四 No. 1—7 Susieune 人第一期的塗繪陶器；No. 8—9 勒文的陶器

面的關係：前一種，在墳墓中所發現的，係特別製造，而供獻給死者，與宗教有關係的，故比較精緻；後一種，係當時日常生活使用的，故粗一點。

古 Susiens 人的陶器，他們的來源，當然不是原始於 Susiane 城，亦決不是沿着加爾德 (Kerkna) 諸地而來的。陶器上，裝飾的繪畫，不描寫兩河流域間所出產的獸類，如河馬，犀牛，及古象諸類，其主要的描寫，多係生着長角雄的野山羊。這種獸類，出產在山谷中，而且在內亞細亞一帶，加爾德愛藍平原中，是絕對沒有這種獸類。由這樣的證明起來，他們的陶器原始於山谷中，是可無疑義的。但是，究竟在什麼地方呢？現在還沒有得到很確切的證據，可以決定他來源的地點。

在 Suse，繼續着古 Susian 人的陶器之創造者，係另有一種材料：如陶泥方面，粗劣一點；即繪畫方面，亦沒有古 Susian 人的確實；顏色方面，有紅棕兩種；繪畫上，多描寫自然現象如獸類，植物等，及混合以幾何線形的圖案；形式上有時做得很大。這種前後的進化，使研究 Susian 人的陶器的，更感複雜。而且這種陶器，不特發現在 Suse 城，有時竟發現在 Tepeh Aliabad 及 Ponchte Kouh 諸地。

陶器上經過一種變化後，而古 Susian 人的這種樣式，就永遠的消失了，在當時，歷史的記載，還沒開始。如 Suse 的

遺跡中所發現的最初歷史的記載（Pates的記載），表現在很高的一層，而相距的年代，當一定很遠。Elam 古 Susian 人的陶器，樣式及繪畫上的表現，確很特別，惟其變化與消失的原因，絕無可考；即前後兩期變化時，過渡時代的情形如何，在遺跡中，亦無證據；變化後，第二期陶器之消滅，在時代上，是很延緩的，一直到有史之初期纔完全消失。這種陶器的樣式，在加爾德 Louristan，Bakthyaris，及 Iranien平原之西南部，皆有所發現，而且一直影響到西部之 Palestine 及 Phenicee 諸地。Susian 人在陶器上，這種變化，M. Ed. Pottiet 謂前後期是相聯貫的，後期是由前期而產生的。在文字方面觀察起來，似乎 Elam 曾經過有幾個世紀，習用一種很特別的文字，所謂爲古 Elam的記號的；後來纔漸漸替代以 Semitique 人的文字。第二期的陶器，消失在Semites 人侵入到加爾德南部 Basse Chaldée 及 Elam 的時候。但他們侵入的時候，時代上，還很早。因爲當時 Elam 還用着光的石器，及很少的銅器，與黃銅各種之工具而已。

第二期的陶器，雖然在 Susian 人中，已經消失，但事實上，還保存在內亞細亞，及Assyrie，Palastine，Syrie，Cappadoce，以及 Egei 諸海島中；此等處所，皆有同樣的樣式發現。這裏有一個很可注意的疑問，就是這種塗繪的陶器，根本的

原始，在什麼地方？來自加爾德得到 Syrie 呢？或最近歐洲古物學家所推測的結果，謂係原始於Crête 島中？這種疑問，只有年代學者纔能解決。

但是，在年代學上，如埃及，加爾德，亞細亞尖角，及地中海諸島，時代上，歷史上，年代的遲早，很多可爭論之處，而且不易決定。惟事實上觀察起來，與其謂以地中海爲中心，由此地影響到東方的 Ispahan 及 Hauradam，不如謂以 Susiane爲其原始的中心或比較可靠。因爲以Palestine及Syrie的陶器，拿來和 Elam 原始時代 Crête 諸島中所發現的，兩相比較，還是比較的接近 Elam 原始時代的陶器。由此可見 Palestine 及 Syrie 的陶器是原始於 Susiane，比較可靠。

Elam 初期的陶器，在藝術上，確有特別的作風，而且總含有地方區域性質的表現。陶器上面的繪畫，開始的時候，取材於自然界，後來混合修飾以幾何線形。這種前後的變遷由自然的描寫，變到幾何線形，或者因爲自然界中，亦有幾何線形圖案的關係。蔡先生在美術起源一書中，解析得很詳細。"譬如十字是一種蜥蜴的花紋，梳形是一種蜂窠的凸紋，屈曲線相聯中狹旁廣，是一種蝙蝠的花紋，雙層屈曲線中有直線的，是蝮蛇的花紋，雙鉤卍字是 Cassinauhe 蛇的花紋，浪紋參黑點的，是 Auaconda蛇的花紋，菱形參填黑的四角形

的，是 Lagunen 魚的花紋，其餘可以類推。他們所摹擬的，是動物的一部分……"并謂最簡單的陶器，勒出平行線，都是像編紋，原始是摹倣編織物而來的。可惜在原始時代，幾何現形的圖案，沒有原來的證據，可以做研究的材料。

尼羅河流域，光石器時代中，亦發現 Elam 的陶器的變化，同樣可注意的一種事實，埃及古王朝時代，以雕刻堅硬的礦石之工作，爲主要的產物。塗繪的陶器消失的時候，即在此種工作很進步的時候。如 Negadah 及 Abydos 墳墓中所埋藏的，只留着碎片；在此碎片中，已可證實當時刻石的完密的方法，如水晶，巖石，瑪瑙石，火石諸類，皆能製成小瓶。可見當時，塗繪的陶器，是替代以石刻埃及的石瓶諸類。在王朝時代以前，象牙及硬石上的雕刻，已很精巧，其所刻，多取材於獸類，及生活上之現狀。如 Henri de Morgon 在 Edfou 附近 Hassaya 高處發現一個象牙刀柄，在柄的平面上，刻滿獸類的形狀。由此彫刻中，可以知道埃及古代，有出產的獸類。埃及人在光石器時代，不特對於象牙及硬石，有精緻的雕刻，即金屬的製作如用金葉包在刀的柄上，都雕刻有細的獸類的形狀及花紋。

埃及原始時代的藝術，其作風很自然，描寫的事物，時代的變遷，宗教及環境的關係，漸漸脫離了自然形象的描寫，而

產生出一種王朝時代很特別的，限於一定格式的，宗教所範圍的形式中的一種作風。光石器時代，埃及的藝術，還沒有範圍在規定的形式中，到第三王朝時代，雕刻及線畫諸類，他的作風，就已很明顯的範圍在一定的形式中了。由此，埃及人的藝術，一直到羅馬人侵入尼羅河流域時，藝術上的作風，還是不變。他們藝術上，比較接近自然的作品，大概多在古王朝時代中。

尼羅河流域中，所發現的關於陶器製造的方法，和Elam很多相同之處，可注意的地方，不在他的材料上，而在他的形式與裝飾之進步。他們在陶器上所塗繪的繪畫，完全和Suse所發現的相異。他們是在陶器的表面上，塗以一層經火燒後，變化堅硬的材料，然後再裝飾以冷色的繪畫。製這種顏料的方法，是先把顏料磨成細碎的粉質，然後混合以油脂或膠水諸類。在時代不能經久，很易消失。現代所發現的，在陶器的表面上，只留着一層粉質而已。他們所製的，這類的陶器，多係宗教上供獻死者或上帝的遺物，而不習用在日常的生活中。日常生活所用的陶器，表面上的裝飾，摹倣各種石瓶的花紋，如岩石小斑點的花紋（圖一五 No. 1 至 No.3），圓灰石螺旋形的花紋（圖一五No.4，No.8），有時亦摹倣瑪瑙石的花紋(圖一五 No.12至No.15)。這幾種礦石，在沙漠中是




圖一五　埃及王朝時代前之陶器




圖一六 No. 1—9 埃及王朝前之陶器
No. 10 Crête島中Kamaris人的陶器

常見的。若在墳墓中，所發現的陶器，多係裝飾以死人之舟(圖一五No.18；圖十六 No.1 至 No.3)，葬時之舞蹈（圖一六No.1)，及供神的形狀(圖一六No.8)，其餘亦有描寫生活上之現狀的。

埃及之粗石器時代，與光石器時代之墳墓，及棄物堆中，Kjockkenmoedding 所發現的陶器，常是紅色而飾以黑色之邊紋的。另有一種，係陶器上面塗以紅色的質料，裝飾以白色花紋，經火燒後，即變爲固定之裝飾的，這種陶器製造的方法，地中海諸島中，亦有發現。在埃及，勒文的陶器，Snefron 王朝（第三朝）中，已經少見。埃及第一王朝時代，石瓶的製造，已很發達，因此塗繪的陶器，忽然消失。這與 Elam 的陶器，在第二期忽產生變化，是同樣的一種狀態。地中海諸島中陶器的發現，多係在光石器時代中。製造的方法和愛藍埃及諸地相同，所發現的粗劣的勒文的陶器，大概係當時在 Crête, Chypre 諸島中最初居住的民族，所遺留下來的痕跡。塗繪的陶器，與亞細亞，埃及諸地所發現的，大概相同。惟藝術上作風的傾向，則很多相異之處(圖一六No.10)。E'geó-Mycenien 人(希臘人)的文化，受埃及，亞細亞諸地絕大的影響，他們藝術上創作的基礎，傾向於寫實派方面。這種傾向，在原始藝術中，是很特別的。這種作風，即爲後來地中海諸地，如意

大利，西班牙，高魯，及歐洲中部藝術上的基礎。

東方如波斯 Transcaucasie 北部諸地所發現的陶器，製造的方法，及裝飾的花紋，和加爾德，Elam，Phenicie，希臘的，很不相同，而接近於北方民族的產物。這種藝術，在歐洲有很大的影響。因爲高加索多數的民族，一大部分係與亞細亞的民族侵入到歐洲，有絕大的關係。

深入到亞細亞中部，波斯北部及 Transcaucasie，西伯利亞諸地，在藝術的創作上，可分兩種：前一種，如 Iranien 北部，黃銅時代的裝飾，多表現簡單的幾何線形；後一種的描寫，多係獸類的形狀，這種藝術，多發現在 Ossethie 銅器時代中。在 Calyche Ruse 及 Armenie Ruse 的鐵器時代中，裝飾方面，以螺旋形及卍字形爲主要。

亞伯利亞之 Minoussinsk，Krashoiarsk 諸地，及近蒙古里，如 Altai 一直到 Oural，Volga 一帶，係產銅很豐富的地方，在墳墓中常發現描寫獸類的裝飾品。這種圖形多雕鑄在工器或兵器上面的一部分中，也有在陶器上或金屬的腰帶上。描寫的方法，多係用尖刀刻劃成的。金屬的雕刻法，傳入波斯後，爲波斯人裝飾上主要的圖案。

這種藝術，他的原始，不是在加爾德，亞敍利，埃及及西方諸處，與地中海所產生的自然寫實派亦完全不同，沒有直

接或間接的關係，這是很可以證實的。可是，把這種藝術與西方鐵器時代初期的藝術相比較，我們很驚訝的感覺到東西兩方，這種藝術相同的特點很多。如兵器工器的樣式，裝飾上主要的圖案，及製造的方法，皆係相同的。自 Danube 及 Ukraine 下流，發現藝術上各種遺物之後，纔知道，東西兩方的藝術，在高加索北部，俄羅斯區域中，曾經過一次接觸，或有一個時代，是互相混合溶化的。

高加索鐵器時代之前，黃銅時代的文化，經過有很長久的時間。當時藝術上主要的圖案，多係幾何線形。西方諸地，大概因為 Hallstattien 人很急迫的接續着黃銅時代的緣故，文化上的特變，反而很快。而 Hallstattien 人由東方經過 Danube 下流，及俄羅斯到歐洲之前，鐵之為用，在亞洲已經過很長久的時間了。由此，則亞細亞的藝術，特別的作風，在當時，亦一定不免影響到地中海諸地。

亞細亞這種藝術，與 Celtes 民族的藝術，相同的地方很多。Celts 民族未到歐洲之前，居住在 Caspienne 海之南部，由 Derbend, Darialle 北部（Ossethes 諸地），經過 Caspienne 海峽，Elbaurz 山脈，到 Arxe 南部諸地；另外一部分民族，則同化或轉向北方，遺留於 Iran 諸地。在波斯人的藝術上，如線刻方面，觀察起來，所表現性質上的痕跡，很容易看得出

來。地中海諸民族的文化，漸次進步後，他們的藝術，卽漸次消失。

紀元前約千餘年前，Hallstattien 人發現在歐洲初期的時候，在 Trans Caucasie 已產生鐵的藝術。由此可見，他們留在這裏，有相當的年代，他們在高加索 (Trans Caucasie) 的時候，已經知道鐵的功用。在 Ossethie 墳墓中的發現，可以證實他們發現鐵的用法是在高加索。當時 Hallstathen 人經過大高加索，在 Ossethie 因爲銅比鐵出產多，所以在 Ko-Ban 所發現的，銅器比鐵器爲多，這是另外一個原因。

內亞細亞北部，很少發現塗繪的陶器。墳墓中所埋藏的多是鐵質的兵器，陶器則多係光滑，或勒以線紋之裝飾的。鐵器發明時代，陶器上的裝飾，摹倣獸類，如牛，馬，鳥類，各種形式；卽雕刻的金屬，如根據前幾年在西伯利亞的發現，亦有很特別的作風，這大概係 Altaique 的原始藝術。

歐洲中部及西部，初期的陶器，多平底，而器口與器底的斜度很微，而且很不整齊。陶泥的質料很粗，燃燒的熱度無定，這或爲當時係在雜亂的火堆中燒出來的。現在所發現的陶器碎腳片，質多焦黑，而且混以沙礫，在外面燒成一種很不美觀的色彩。

光石器時代的陶器，製造的方法，漸漸進步，形式方面，

有時亦有很高雅的樣式。Campignien 時代中，發現有一種係勒文的;有一種凹圓點的裝飾。這種裝飾的製法，有時在泥未乾時，做成繩綫的樣式;有一種用凸圓點的樣式聯成圈形。但這種種作風，都是很特別的，普通多刻劃線形的裝飾。在 Seomdiavie，光石器時代所產的，尤可注意。銅器時代的陶器，更有進步。在當時，製造陶器的旋轉器，已習用很久，形式方面，亦漸有吸收 Hellene 人影響的痕跡。意大利南部，西西利，西班牙，高魯南部，及地中海諸地，藝術上受 Crête 影響很大，Mycenienne 人陶器上的形式，充滿於歐洲中部。鐵器時代，陶器上主要的形式及繪畫，以及製造的方法，當時與原來的藝術相混合，即瓶的塗繪，亦沒有 Hellerique 人的精細。

歐洲原始藝術，受地中海諸地文化的影響，確有很明顯的實證，因爲他們的藝術，來源很混雜。到後來，派別上的變化很多，如高魯諸地，在同一處出產的藝術，而性質，形式，已很不相同。歐洲西部，鐵器時代的文化，受希臘古羅馬人的影響尤爲明顯，如陶器方面、勒文與製作的方法，及塗繪的裝飾，以及形式上，都很相同。希臘人之影響於歐洲南部，則在歐洲的中世紀，尙保存着這種文化的痕跡。

Elam 及希臘，在藝術上，確有特別的性質與表現。除

此而外，其他各處的藝術上的原始與作風，都是很混雜的。大概皆多相同之處，他們的原始，或即在東方諸地的緣故。

新大陸方面，如墨西哥，祕魯，在原始時代，亦有很可注意的作品，新大陸與外面較少關係，結果，變化較簡單。陶器有勒文的，塗繪的裝飾，製作陶器的方法，與舊大陸相同。

原始藝術，時代的變化，與民族遷移的關係，種種問題，都很複雜。就陶器方面說來，所發現的還很少，即高加索，波斯，俄羅斯諸地，只有一小部分的發現；其他各處，更無從說起。

# 我們要注意

(1928)

——國立杭州藝專紀念週講演——

諸位同學:

從事藝術運動該有兩個重要的觀念:第一,要從創作者本身著眼,怎樣才可以使藝術時時有新的傾向,俾不致爲舊的桎梏所限制;第二,要從享受者的實際着眼,怎樣才可以使大家了解藝術,使大家可從藝術的光明中,得到人生合理的觀念,同正當感情的陶冶。

站在現在的中國,談藝術運動,第一個難題,便是作品問題。中國在唐宋以前,不管把藝術認作如何不關重要的東西,一般創作家,至少尙能描寫他自己的意趣與其風度;到了宋元之交,能夠表現到這一層的作家已經很少;淸代而後,除摹倣別人筆墨以外,很少能含有時代之意味或能特創一種作風

的；降至現代，國畫幾乎到了山窮水盡，全無生路的趨勢！西畫方面，雖近年來，作家漸多，但充其量，也不過照樣摹得西人兩張風景，盜得西人一點顏色，如此而已；眞正能戛戛獨造者，亦正如國畫一樣，概不多見：以此而談藝術運動，且不論國人乾脆就不會有此種興味，即使有之，試問我們將用何種說明，使其了解？

此種責任，別人是負不了的，歸咎，仍不得不歸在藝術家之不努力上！

要說中國沒有藝術家，這話誰都不信，甚至有人會突然地跳出來，大聲疾呼地說："我是藝術家，藝術家在這裏！"是的，你是藝術家，但未必是能創作藝術作品的藝術家！我們知道，你的技倆，至多不過會辦一兩個有名無實的藝術學校，能寫兩篇談論藝術的文字，能暗暗地向別人多放兩支冷箭，如此而已！至於眞正的藝術是什麼，怎樣正確地畫成一張圖畫，你卻未必知道，或者根本你就不想知道！

比較切實在藝術上努力的，一般知名的西畫家，似乎還不及安分守己的國畫家；尤其這些人都是以私德自守，有着孤高自守的脾氣的。但仍是可憐得很，可憐有這樣大的決心與努力，而他們的基本觀念，卻被遠在數千百年的傳統思想所束縛，絕不肯一時離開這些歷史上的死骷髏！

在這樣氛圍氣裏來談藝術，已經是笑話，何況藝術運動。

藝術，原來曾有‘爲藝術而藝術’和‘爲人生而藝術’之分。兩派各有創作家同批評家，兩派的爭論，也異常地激烈！前者大概常謂後者爲不是純眞的藝術，後者也常謂前者只是自己崇拜自塑的泥菩薩無聊已極！依我們看來，兩種並無所謂衝突或彼此之分的。就前者而論，藝術家原不必如經濟學同政治學一樣，可以直接干涉到人們的行爲，他們只要他們所產生的所創造的的確是藝術品，如果是眞正的藝術品，無論他是‘藝術的藝術’或‘人生的藝術’，總可以直接影響到人們的精神深處。

不論他們的爭論如何，但每一個新的藝術運動，形式上，一定有許多人在向他們讚美或詛咒；精神上，却有意無意間，受到了很深很大的影響！

中國的情形如何呢？讚美者自然不必希望，即肯加以詛咒同嘲罵者，亦絕不覺多！他們第一是看不起藝術！藝術在他們眼中，不爲鬪鷄走狗的賤技，便算他們的恩惠；視爲無聊的消遣品，卻是天經地義的本分！

以此，中國畫家們，不是自號爲佯狂恣肆的流氓，便是深山密林中的隱士，非駡世玩俗，即超世離羣，且孜孜以避世爲高尚！

在這種趨勢之下，中國的藝術，久已與世隔別。中國人衆，早已視藝術爲不干我事。遂至藝術自藝術，人生自人生。藝術旣不表現時代，亦不表現個人，旣非'藝術的藝術'亦非'人生的藝術'！

中國藝術界之所以造成這種奇奇怪怪的情形，大概不是沒有原因的。就我個人所觀察，以爲至少有如下幾點毛病，要救中國藝術於危亡，非先從這幾點下手不可！

第一，藝術批評之缺乏。最重要的，沒有歷史觀念的介紹。我們不敢希求中國現在產生像歐洲那些偉大的美學家，如康德，斯賓塞，居友，萬龍諸人，用哲學生物學社會學爲基礎，去批評藝術的批評家。卽現在中國藝術界中，覺得最需要的美術史家，都是很少。中國人有一種不求甚解的遺傳病，論文藝運動，忘記介紹希臘的神話，和荷馬的史詩；談易卜生，忘了譯他主要的作品伯蘭；談藝術，亦是如此。Cezanue,Van Gogh, Matisse等人在他的皮毛上，大吹特吹，埃及，希臘反而沒有人介紹。馬路上，咖啡店裏，自稱爲藝術批評家的，恐怕連 Phidias 的名字，都很少聽見過，還談得到 Callicrates, Lctinos, Mnesices諸人嗎？這樣沒有歷史觀念的瞎談藝術批評，結果不特不能領導藝術上的創作與時代產生新的傾向，且使社會方面，得到愈複雜紛亂的結果。介紹方面如此，整理方

面更沒頭緒。比較完密一點的中國美術史，暫時是不能產生的。批評方面，沒有切實的基礎，常影響到作家方面，沒有新的變更。整理方面，沒有系統 而所謂新的創作，又將怎樣去長出芽來呢？無怪中國藝術流於摹仿，而永遠不再發生變化了！

第二，藝術教育之不發達。中國的藝術學校，如今總不能說沒有，國立的，私立的，到處都是。有這樣多的藝術學校，宜可以產生許多新的藝術創造者出來了！但是，結果，一個什麼藝術大學的畢業生，往往連張構圖都畫不成！這也沒有別的 藝術教育機關雖然那樣多，國立的呢，往往是專門安置失意政客之場所；私立學校，卻又在那裏向學生同教員逐什一之利。在學校方面，只要學費拿到手學生上課與否可以不管，青年學生，正是好玩的時候，學校既不加督促，樂得逍遙自在，各適其所適，藝術如何，管得着嗎？

第三，所謂藝術家者的態度問題。中國藝術界之最大的缺憾，便是所謂藝術家者，不事創作，而專事互相攻訐！爲什麼叫做藝術家？因爲他可創作許多藝術作品，不是因爲他頭髮長，或者樣子髒，也不是因爲他好吃酒及咖啡，或者口頭有一柄煙斗！然而我們的藝術家們，卻並不這樣：某天，在某報紙上刊出來了，說某人是藝術家；於是別的朋友們看到了，也

稱他爲藝術家;於是他也自稱爲藝術家;於是頭髮留得更長,於是衣服穿得更怪;於是發脾氣駡人;於是向別的藝術家們放冷箭;於是爭此校的教職;於是爭彼校的地盤;爭而得藝術家之名洋洋在耳;爭而不得,冷箭放得更兇;於是今日甲與乙爲羣,明日丙與丁爲黨;於是大爭大鬧大駡!畫點風景畫及裸體畫在報端批評批評,自以爲眞是時代中傑出之藝術家了。

諸如此類的藝術家們,他們之所以能夠如此放刁,我們以爲,最大原因是中國人民藝術常識異常缺乏,致使一般人對於藝術的認識,非常淺薄,因之這般狡猾之徒,便可冒藝術家之美名,行其勇於私鬥的流氓手段之實!此種人的品格固無足深惜,可惜清白的藝術界,竟爲此類狂奴所玷汚了。

第四,沒有一個新的藝術的集中點。所謂新藝術的集中點,再具體一點講,便是大規模的,定期的展覽會。藝術的評判,到底是要對了原作,然後才可以做比較正確的批評的。在第一點中,我們說,中國藝術之不進步,在藝術理論的缺乏;這是沒有錯的,但單有理論,而沒有眞的作品與之對照,理論之爲效,已經很微了!在第三點中,我們又說,中國所謂藝術家者的態度不好,不事創作,而專事攻訐私人;而彼等之敢於如此,卻是一般人藝術鑑賞力太低,不辨何者爲藝術之好壞與眞僞,故每受此輩藝術家之欺騙,而任其如此猖獗!

藝術不比別種東西，牠的入人之深，不分賢愚，只要是件眞正的藝術作品，其力足以動一人者，也同樣可以動千百萬人而不已；如是，則藝術品之眞假，極容易辨別。——亦卽是說，此輩不成材的藝術家，打倒是容易的，只要有大規模的展覽會，只要大家拿出作品來！此外，展覽會旣陳列若干家數，若干派別的作品，其中必有一家或數家，一派或數派，爲此次會中之最得多數贊同者，這就可以指明。在我們這個時代，像諸如此類的作品，才是接近時代的作品。——這也是督促藝術家們，向新的藝術進行的一個絕好的方法。

說到此處，我們便不能不談一談大學院美術展覽會的事。

此次由國家主持的美術展覽會，可說中國從有史以來第一個展覽會了。——在昔，國家並不把藝術看得如何重要，至多不過設立一個學院，像如今之國立藝術院一樣；等而下之，也只有不甚禁止人家繪畫而已！此番在革命的國民政府之下，竟有如此的國立美術展覽會之盛舉，預料舉行之後，藝術在民間的地位，必會因此大大地提高起來，這是我們藝術界該多麼引爲榮幸的事啊？

我們這個國立藝術院，是國民政府之下惟一的藝術教育機關，對於全中國的藝術運動，勢不能不負相當的責任。我們

一方面應當大家鼓起勇氣，先從建築自已起，一致地在藝術的創作同研究上努力，卽使未見就會有了不得的偉大到怎麼程度的傑作出現，至少也要不同一般假的藝術家一樣，專門在那裏欺騙自已。另一方面，我們仍應分出一部分力量，從事藝術理論上的深討，於直接以自己的作家貢獻給社會鑑賞而外，更努力於文字方面的宣傳，使藝術的常識，深深地灌注在一般人的心頭，以爲喚起多數人對於藝術的興致，達到以藝術美化社會的責任！

此次大學院所發起的美術展覽會，是提高藝術地位的第一聲；是從事藝術者，向社會表白的第一步；也是社會一般人了解藝術，享受藝術的第一個機會。——因此，我們對於這個空前的盛會，絕不能輕輕放過。

我們願將國立藝術院，作爲藝術運動人才的集中處所，大家眞心肯以藝術爲終身致力之的的同志，得以安心努力，維持其致力之初心；我們都希望以此番大學院的美術展覽會，爲最近表現我們努力結果的機會。

我們並不要如何目中無人，但我們環顧國內藝術界的情形，的確覺得一般自以爲了不得的那些藝術家者流，未見得肯於擔負這副新藝術運動的重擔；在這當兒，惟有我們才敢竭其綿薄，不怕獻醜！

是的，中國現狀是混亂得夠了，要救此種混亂的心理狀態，惟一辦法——至少在我們從事藝術的人，以爲只有提倡藝術運動。并且在從提倡藝術入手，把中國的文藝復興運動重新喚醒轉來，使成爲中國前途一線稀微的光明！

現在正當開學的時候，也是我們從事學業的一個開始，我覺得有提起這種注意的必要。

# 徒呼奈何是不行的

(1928)

——國立杭州藝專紀念週講演——

諸位同學：

藝術家也同別的什麼家一樣，在現在的中國，往往只對着紛亂的現狀歎氣，卻又覺得無事可做。

這是非常錯誤的。如果，眞要把中國的藝術運動當作我們不可猶疑的責任，則中國藝術界愈是紛亂，我們所應做的事就越多。

無疑的，國人懂得藝術的是太少了，無論鄉村與都市，多數人所欣賞的還是很醜陋的月份牌這類東西；就是絕無僅有的老藝術家們，仍在抱着祖先們的屍體，好像正在欣賞着腐爛的臭味，不惜自禁在冷冰冰的墓洞中，拒絕一切曙光與新味

從縱的方面來說，特別是以禮樂爲尙的中國，歷史又已演變到五千餘年之久，比較後進國的文藝都已突飛猛進到光華燦爛的時候，我們反而沒有人懂得藝術，多數藝術家所製造出來的又都不是眞的藝術品，我們祖先們的創造力以及獨往獨來的風尙，亦都湮滅渙散到不可收拾。從橫的方面來說中國國立的藝術教育機關雖還很少，但私立學校不爲不多，往往有從十八歲辦藝術學校起一直辦到三十幾歲的人，在這十數年的長時間裏，從民間有許多有爲的靑年跑向都市來，爲了學習藝術，把父老們血汗換來的金錢不斷的浪擲；然而，在我們藝術創作上，到底得到了什麼代價？

是的，我們悲憤着古代藝術之純樸而有創造力者已經完全失傳，我們哀悼着近代藝術之龐雜混亂莫衷一是，我們尤其惋惜着目今新進作家之因未得良好基礎致使藝人的數目雖增多而眞正的成績卻往後退！

但是我們就此失望嗎？我們就此搓手頓脚徒呼奈何嗎？不能的，醫者要從病症中悟得奇妙的處方，聖者要從人類絕望中尋出高貴的教旨，眞正能致力於藝術運動者要從中國藝術界如此紛亂的悲哀中，更堅決更有勇氣更勇敢地去找出藝術的生路，徒然失望，徒呼奈何是不行的！

有人或者會相信這種懦怯者的話：他們會就斯賓塞的名

言，下一個可笑的轉語，斯賓塞說："下等動物把許多生命力都消磨在生命的維持同繼續上，人類卻在滿足這項要求以外還有餘力"；而他們的轉語是，"有時下等動物的生活比人類容易得多，在山林原野中老鷹要一匹野兔不大成問題，人類卻不然，尤其在現在的中國，不但窮人們要幾隻銅板是不大容易，就是大多數人，在這種環境之下，恐怖中之最恐怖的還是生命不易維持得安全，更不用說繼續了！"於是他們的結論是：維持生命尚不能，還那裏談得到藝術的賞鑑！

然而這不是十足的事實。普遍鄉村與都市，我們有我們的冶遊者，有我們的縱酒者，有我們的賭徒，有我們的煙鬼，有我們的種種黑暗的處所同卑劣趣味中的浪費者！誰說他們沒有餘暇？他們的餘暇正苦無法消磨，因而不得不把本來可以維持生命的餘暇用在蹂躪生命的事業上！

人，無論上智與下愚，都是有理性有感情的動物，假如有光明的道路可走，他們絕不會甘願死在黑暗的路上。一般中國寶貝們目今趣味之惡劣是真實的，這正同中國現代藝術界之紛亂龐雜是一而二二而一的東西；中國的藝術家未見得不想強自振拔，中國人對於美的賞鑑的需要，未見得輸於他人。但是，我們的藝術家們，我們叫人家去賞鑑什麼呀？大多數的藝術家給人家些什麼真正的藝術品？社會方面給人家有

什麼美的，或製造美的建設？

使我們失望的正是我們自己啊，我們還要怨天尤人？我們還要徒呼奈何？

中國已往的歷史自有它光榮偉大的一頁，創造的絲曾織就了古代的藝術斑爛的痕跡。但過去的是過去了，時間不留情地把我們拖到了現代，要希望在已死的蠶裏抽出新鮮的絲已是不可能，已經爲時代腐壞了的舊錦也不必再去留戀，我們只有鼓起勇氣負起責任，培植我們底新桑，養育我們的新蠶，使將來抽出來的新絲，織成時代上更燦爛更有光澤的新篇幅，這是我們應有的希望！

更以新藝術的光輝照耀我們的時代，以自我個性與時代思想組成的美的概念自然很重要，而從自然現象中所得來的與許多舊的經驗所組成的技術也是很重要的成分之一。要得到後者的確實的把握，這就不得不記着萬西的一句名言："到自然中去，做自然的兒子。"惟有從自然那裏認出自然的眞實面目來，纔能得到技術上眞實的而且基本的訓練；也惟有得到眞實的基本技術，我們纔能表現眞實的美的概念。

大家都承認，藝術家所以與普通人不同的地方，一方面自然因爲他在於表現技術上有專門的修養，一方面尤其因爲他有一顆藝術家的心，這心是：同情心比平常人來得特別熱

烈與深刻，意志力比平常人來得更果敢與堅強。那麼，敬愛的藝術家們，請拿出醫者聖者的情感，請拿出勇敢奮鬥的毅力來，不要徒然對着國人惡劣的趣味一嘆，立刻負起藝術運動的責任，培養你的實力，掬出你的慧心，抬出你高貴的作品，要把這些可憐的同胞拯救出來，中國的藝術界纔有救！

再說一次：眞要把中國的藝術運動當作我們不可猶豫的責任，則中國藝術界愈是紛亂，我們所應做的事就越多。



# 中國繪畫新論

(1929)

藝術運動有兩點很重要：一是社會藝術事業，如建築美術館及大規模的展覽會，使社會方面能得到接近藝術的機會，藝術亦能影響到人類的生活，促成一種新的傾向；一是藝術教育，如建立學校，以養成藝術上創作的人材，產生豐富的作品，使社會藝術事業有基礎，有充分發達的可能。現在的國立藝術院，就是應這種事業之需求而設立的。

在現在中國藝術教育不發達，和社會藝術事業衰敗的狀況之下，尤使藝術界感到國立藝術院所擔負的藝術運動前途的使命更爲嚴重，而國立藝術院在教育上實施的方法和採取的態度，在實際上含有重大的意義。

經驗告訴我們，無論在那個藝術學校，中國畫與西洋畫，總是居於對立的和衝突的地位。這種現象實是藝術教育實

施上一個很重要的問題，而且能陷繪畫藝術到一個很危險的地位。作者寫這篇文字的意思，是希望能夠把大家的注意引到這問題上來。

從歷史方面觀察，一民族文化之發達，一定是以固有文化爲基礎，吸收他民族的文化，造成新的時代，如此生生不已的。中國繪畫過去的歷史亦是如此；最明顯是佛教輸入之後在繪畫上所產生的變化。這種實證，我們推論現在西洋文化直接輸入到中國，而且在思潮中已經發生了極大的澎湃的這個時代，中國繪畫的環境，已變遷在這時期中，我們會發生怎樣的感想！

中國繪畫固有的基礎是什麼？和西洋畫不同的地方又是什麼？我們努力的方向怎樣？這都是現在中國的畫家們，應急求了解的問題。

什麼是中國繪畫的基礎？尋求確定的解答應根據歷史上過去的事實來做說明：第一步，把中國繪畫史的全部，分爲幾個時期；第二步，每一個時期所發現和創造的是什麼，應重新估定；第三步才能解決中國繪畫在時代上相互的關係，及其變化的原因。有了這種根據，纔能了解中國繪畫的基礎和在世界藝術史上的地位；然後才知道怎樣繼續去創造！

普通研究中國繪畫史的，分中國繪畫爲八個時代。如R.

Petrucei 著的中國畫家所載：一．原始時代，二．佛教未輸入以前的中國畫，三．佛教之輸入，四．唐代，五．宋代，六．元代，七．明代，八．清代。有分爲七個時期的：一．自繪畫原始至佛教輸入爲第一個時代，二．自佛教輸入至晚唐爲第二個時代，三．自晚唐至宋初爲一個時代，四．宋代，五．元代，六．明代，七．清代。潘天授先生所編的中國畫史，是根據普通歷史的分類法，分成三篇：一．上世史，由古代到隋代；二．中世史，由唐代到元代；三．近世史，由明代到清代。S. W. Bushell 所著中國美術史，分中國繪畫爲三個大時代：一．胚胎時代，自上古至紀元後二六四年（三國末葉）；二．古典時代，紀元後二六四年至九六〇年（晉初至唐末）；三．發展及衰末時代，紀元後九六〇年至一六四三年（宋初至明末）。

歷史的性質是一貫的，把牠分成段落，原是便於說明的緣故。一是由時間的觀念，像潘天授先生所分的上世，中世，近世三個時期；一是從空間的觀念，從文化變化上着手，如 R. Petrucei, S. W. Bushell 在中國繪畫史上所分的時代。前一種方法，是演繹的說明，便於敍述；後一種方法，是綜合的說明，便於批評。我們現在採取第二種方法來批評中國的繪畫。

R. Petrucei把中國繪畫分爲八個時期，S. W. Bushell分

爲三大時代，我覺得都不大適當。一．如果以佛教輸入所發生的影響爲中心，則不應再根據時間的關係，分成唐，宋，元，明，淸五個時代；二．晉初至唐末，不能認爲古典時代；三．唐宋相聯的關係很多，元代之後，在歷史上發生很大的變化，宋元是不能相貫而論的。我覺得比較簡便合理的方法，最好還是以佛教輸入爲中心。佛教未輸入之前爲第一個時期；佛教輸入後到宋代末葉爲第二個時期；元代到現在，爲第三個時代之過渡與開始期。

Hirth 所著中國美術之外化，謂中國古代之繪畫，可分爲三個時代：原始至紀元前一二五年（漢武帝初期），爲不受外來勢力之影響，而獨自發展時代；紀元前一二五年至紀元後六十七年（明帝初期），爲西域畫風侵入時代；紀元後六十七年以後，爲佛教輸入時代。其實中國繪畫，原始至紀元前一二五年，亦不能確定其爲獨自發展時代。很多學者謂中國原始的文化，與巴比倫，加爾德很有關係。而事實上雖無多大之確證，但中國原始時代的文化蔓延於塔里木河流域，繼由崐崙分途發展：一自黃河上游，隨流而東；一則發展於揚子江流域。所謂原始與塔里木河之文化，果由何處而來？謂與蘇馬連人(Sumeriens)的文化有關係亦非無因。

在第一個時代，佛教未輸入以前的繪畫，遺跡很少。我

們所可根據研究的，一是古代書籍中所談到的關於繪畫方面的說話；一是在石刻的浮雕和線刻中。因為雕刻的成形與繪畫很有關係，在他的線紋中，或能使吾人推想到當時繪畫之大略如何耳。

中國繪畫之原始很多主張與文字同源的。主要的理由，就是中國的文字是象形文字，字的形狀就是畫；畫就含有標記的意義。這種問題比較複雜，這裏不能詳細的討論。不過唐虞時代，如漢書刑法志所說："蓋聞有虞氏之時，畫衣冠異章服以為戮，而民弗犯。"可見當時用衣服裝上裝飾畫，還含有標記的意義。大概中國繪畫之原始，一定和文字有絕大的關係。周代繪畫，在古籍中證據很多，如在明堂之四週，牆壁畫有堯，舜，桀，紂的容像，并周公相成王圖，以為國家興廢之鑑戒。孔子見了，徘徊不忍去，和從者說："此周之所以盛也！"在事實上是否可以證實，無從考據，但古籍中所說，繪畫方面，對於畫像一事，佔着很重要的地位。漢代有一個很有趣的故事：當漢元帝時，後宮頗多，不耐煩一一親選，因命毛延壽畫諸後宮的狀貌，案圖而召幸其美者，於是後宮競以錢帛相賄，獨昭君天資美麗，無意求於工人，延壽因特為畫醜態。當時匈奴求美人於漢，帝按圖斥昭君去，臨行召見昭君，知有絕世之貌，大為懊悔，以事定無可變更，乃窮其事，棄毛延

壽於市，籍其家財，富及巨萬。這種寄富於傳說性質的故事，然亦可見畫像在當時的重要了。

從古書中得來的，究竟還是很空幻。尋求古代繪畫的形狀如何，應觀察到所遺留的石刻上面。在漢代以前，所得到與繪畫有關係的遺跡很少，只有周秦時代的銅器，及在銅器上所潰留裝飾的圖案而已。圖案之主要部份，爲夔龍紋，環紋，及其他獸類鳥類，形狀的器物，例如乳虎尊，鴟鴞尊諸類；在殷墟所發現的象牙骨片及陶器斷片，其飾紋亦有幾何線形之形狀；漢代在遺跡中所留的代表物，是孝堂山石刻（漢順帝永建四年，卽一三〇年），及梁武祠石刻（桓帝建和年間，卽一四七年）。前一種所描寫的，爲大王車，成王，胡王，貫胸國人，升鼎，歌舞等風俗歷史畫；後一種爲帝王，聖賢，名士，烈女，戰爭，升鼎，車馬，庖廚，龍魚，鬼神，奇禽，異獸，祥瑞等神話歷史畫。他的刻法，一是用凹線，一是用凸線，表現出同樣的作風。這種線刻所表現，還是側重於意義的標記。從形式上觀察起來，表現的方法，很爲簡單粗拙。雖不能說是近於裝飾圖案的性質，然亦不能謂爲當時的繪畫是很精進的時代的產物。

第一個時代的中國繪畫之大概如何，我們在此可告一個結束。當時的繪畫，從各方面說起來，他的傾向是：圖案裝飾，

狀貌圖形，及標記意義而已。這只能當作繪畫上的初期。這時代之最可注意的，是很少的石刻，雕像，而對於人體亦絕不注意，比較起希臘埃及的藝術來，眞是慚愧得很！

第二個時代，爲中國繪畫最盛時代。而所謂繪畫者，亦確能獨立，不再認爲裝飾圖案之附屬品或爲標明意義之記號。佛像之輸入中國，在漢明帝時，約在耶穌紀年之初。白馬寺之壁畫，如'千乘萬騎遶塔三匝圖'，爲當時佛化繪畫之起點。這種遺跡，雖已無可考證，但所謂千乘萬騎遶塔三匝之意義，推測起來，一定還沒有脫離裝飾圖案的意義。這不過是一個過渡時期，其實在繪畫方面，一直到漢末之後，纔產生眞正可靠的作家。

魏晉六朝，爲繪畫發展之初期。曹不興當可爲代表這時代出發點的人物。曹不興，吳興人，紀元後二三八年時，行於清溪，見赤龍於水上，摹寫牠的形狀，獻之吳王孫皓。又吳王孫權曾命畫屏風，誤落筆而汚縑素，因就改作蠅，權以爲眞，有用手彈她的傳說。曹不興尤善大規模的人物，嘗學畫像於連長五十尺之素縑時，忽成頭面，忽成手足，忽成胸背，運筆靈敏，罔失尺度（據建業實錄所云）。有謂印度僧人康僧會者，入吳，設像行道。不興見西國佛像畫，而受其深刻的影響。惜曹不興的作品，沒有一點遺留下來，爲我們硏究的材

料。

這個時代在繪畫上，繼續着的大作家，如顧愷之，陸探微，張僧繇諸人，皆是能代表一時代的作家。顧愷之大概與謝安同時代，而師衞協。衞協是曹不興的學生。當時論者，謂象人之美，張（僧繇）得其肉，陸（探微）得其骨，顧得其神。愷之所遺留的作品，如倫敦博物院所藏的'女史箴圖'。女史指班姬，幅中繪八圖，皆係班姬進諫之故事。陸探微事劉宋明帝，常傳從丹青之事。他的作品，論者謂能窮理盡性；宣和畫譜稱他得六法之備。張僧繇，梁武帝時人，歷史名畫記云："武帝崇飾佛寺，多命僧繇畫之；時諸王在外，武帝思之，遣僧繇來傳寫容貌，對之如面也。"李嗣眞後畫品裏說："顧陸人物衣冠，信稱絕作，未睹其餘。至於張公骨氣奇偉，規模宏遠，豈唯六法備精，實亦萬類皆妙。" 所謂六朝三大畫聖，他們所遺留的痕跡很少。依據畫上的批評：顧愷之所表現，重線條方面幽雅美麗的性格；張僧繇則側重於沉長闊大方面的表現；陸探微則表現很深刻明透的性格。這三個畫家，很像意大利文藝復興時代之三畫傑。當時在中國，畫壁之風，確實盛行，多描寫在寺塔之內。

隋唐時代，爲繪畫上之最盛時期，當時的作家很多。在當時，有兩種傾向：一是受佛像畫影響的人物畫，一是山水畫

的開始。人物畫方面之代表作家，爲閻立德，吳道玄；山水畫方面爲李思訓，王維。閻立德係唐代前期的人物，武德時曾做過尙衣奉御的官，太宗初年，作玉華宮圖，遷官到工部尙書。當時東蠻入朝，顏思古上奏："昔周武之世，遠國款歸，因集其事，作王會之圖；今服鳥章俱入蠻邸，實爲可圖焉。"因命立德作圖。這圖大概是閻立德的主要作品。吳道玄，師法張僧繇。玄宗時，召他到宮裏，授以內教博士；開元中，隨玄宗行幸東洛；裴旻將軍，曾召致道玄於天宮寺，將執筆作畫時，乃請其舞劍，舞畢，道玄奮筆作畫，頃刻成功，筆力之激昂頓挫，有風行電掣之情勢，縱橫壯拔之格法；又曾作地獄變相圖於景雲寺。宋黃伯思說："吳道玄之地獄變相圖，與見於現今之諸寺院者，大異其旨趣。蓋圖中無一所謂劍林，獄府，牛頭，馬面，靑鬼，赤鬼者，尙有一種陰氣，襲人而來，使觀者不寒而慄，足以舍惡業而就善道。誰謂繪畫爲小技哉？"這種畫雖無一點遺跡，也很可想像比擬米克郎之地獄圖。當時還有一個畫家很可注意的，是韓幹。多描寫鞍馬之類。明皇嘗令其師陳閎畫馬，怪其不同，因詰之，幹奏曰："臣自有師，陛下內廐之馬，皆臣之師也！"可見當時的畫家，還願意取材在自然界。唐代時，山水畫亦漸漸地發達，後來分成南北派：一宗李思訓，一宗王維。李思訓以金碧靑綠的濃重顏色作山水，開

細勁的畫法、明皇天寶的時候，寫嘉陵江山水於大同殿，費數月的工夫才完成，這大概係其精細之作。王維是玄宗開元時候的進士，嘗做過尚書右丞。七五五年時，安祿山反，維被迫做給事官，亂平入獄；後維弟縉，爲他贖罪，仍授以右丞，維上表求放之於田舍間；後隱居於輞川的別舍，樂水石而友琴書，襟懷高曠，魄力雄大，變從來所鈎斫，創演淡的墨法。他又是一個偉大的詩人。詩與畫很有關係，宋蘇東坡，謂維詩中有畫，畫中有詩，誠可謂知言。

唐代之後，繪畫上漸有兩種傾向：一是院體派，一是寫意派。前一種現象，是繪畫上漸見衰敗的表現，爲第二個時代之結束；後一種現象，是繪畫上漸見變化的表現，爲第三個時代之過渡或開始。前一種作家很多，變爲畫家中最普遍的現象；後一種的代表作家，當首推梁楷的減筆畫，和米芾的水墨畫。他們都是衝破了前人的成法，獨創一種新方法的。梁楷(一二〇一年時)，師賈師古，其主要的作品，在東京博物院中，有李白的肖像，勳竹等。米芾，徽宗時人，多謂其得力於董源的作風。米芾的性格浪漫，當時謂其所畫，存變幻無窮的妙趣，從墨的濃淡中，發揮技工的極致。

上面所述的第二時期的繪畫，是中國繪畫最盛時代的狀況。我們根據這種事實，再尋求這時代繪畫上主要方法的創

造及變遷。

第一個時代中，初期和盛期的繪畫 他們都取法於自然界。所謂佛教的輸入，是希臘藝術和西方文化間接的輸入。印度藝術受希臘的影響很大，而對於取法自然描寫的方法，卽所謂希臘的曲線美，尤爲重要。中國因佛教而間接的輸入這種主要的方法，促成繪畫上一個最盛時代。取法自然，爲描寫時主要的方法，在以上敍述中，是很常見的。吳道玄之畫像，韓幹之畫馬，其例尤爲明顯。這時代的畫風，因取材自然界的描寫，作風純係自由的，活潑的，含有個性的，人格化的表現。初期中，如顧愷之之風格，細緻高雅的意味；吳道玄之吳帶當風，尤可想見其當時作風之超逸。晚唐之後，纔漸漸因襲前代所創造的經驗，自由創作的風氣，墮落於限制的一定的格式中。

繪畫中的六法，有一部份本係藝術批評的基礎，有一部份則係前人在方法中所得來的經驗。南齊謝赫，總集其成，而且分別其次序（四七九年至五〇一年），茲列六法如下：

（一）氣韻生動；

（二）骨法用筆；

（三）應物象形；

（四）隨類賦彩；

(五)經營位置;

(六)傳摹移寫。

(當時摹寫有兩種方法:一爲摹搨,一爲臨寫。)

前二種的說法比較抽象一點,因此被後人解析得莫明眞象。據明代唐志契所言:"氣運生動,與烟潤不同……蓋氣者,有筆氣,有墨氣,有色氣,俱謂之氣;而有氣勢,有氣力,有氣機,此間卽謂之運,而生動處,又非運之可代矣;生者生生不窮,深遠難盡,動而不板,活潑迎人,要皆可默會而不可明言。如劉褒畫雲漢圖,見者覺熱;又畫北風圖,見者覺涼。至如烟潤,不過點墨無痕,畫法不生陋而已,豈可混而一之哉?"這種界說很空幻,決不能給我們一個切實的解答。

日本藝術批評家 Kakasu Okakura,解析氣韻生動,謂"畫所以寫物貌情狀,其往來動作之狀,其關照襯映之處,皆須和諧合法,卽所謂氣韻也。"又謂:"骨法用筆,是結構點拂之法。"這種見解,頗很合理,因爲他竟能注意到動作與和諧的涵義;可惜沒有詳細顯明的指示。

魏晉六朝以至唐代,繪畫的方法,多傾向於線條的描寫。在這方法中,可綜合在兩點:一是作家與時代背景之個性的表現,一是物象內在的動象的表現。前者指畫幅中特別的格調,如用筆時輕重疾徐之方法;後者指物象移動時的姿勢,如

用線條的形狀，表現物體生動的態度。前一種是六法中骨法用筆，後一種是氣韻生動。惟所謂氣韻者，係指畫幅線條形狀諧和之意。

線條描寫的方法，在第二個時代的繪畫中，有最主要的地位，因用此以描一切之故也。茲錄西洋美學家 E. Veron 關於線的分析如下：「曲線含有一種變化的元素，表現勁健與柔軟的諧和，優美雅緻的趣味；亦即係『美與生』之線條也。一切生機的動植物，如不在其形式中，則在其動作中，皆爲一曲線的形狀。在曲線中，而且含有愉快的力量。……

「普通，我們觀察人類的面部，而對於曲線如何變化，可得到很有意義的證實：人類笑的時候，口之兩角向上，鼻孔張開，把面部的線紋皆變爲兩端向上的曲線；人類悲哀苦惱的時候，在面部的表現，恰與此相反。由此可以得到兩點：一、曲線兩端向上彎者，多表現喜悅，逸樂，愉快，及變化無定諸意義；二、曲線之兩端向下彎者，多表現悲哀，沉思，冷峻，與譏笑諸意義。……」

E. Veron 從線的形狀談到中國建築上的表現，謂中國建築向上彎的曲線，是表現中國人喜悅的性格。我們最可注意的，是談到曲線時，可謂爲『美與生之線』。與曲線相對的，便是直線，直線是靜的，和平的，均衡永續的表現。魏晉六朝

以至唐代，在繪畫中的線，多係曲線的表現。如顧愷之的女史箴圖，卽衣飾皆用曲線的描寫，生動的體態，確能充分的表現出來；謝赫根據六法，去批評他的繪畫置顧愷之的作品於第三等，眞是時代上一個大笑話。

六法中第三四五六諸類，意義比較確定：應物象形，是描寫對象的方法；其他如隨類賦彩，經營位置，傳摹移寫，皆變爲一定的，限制的法則；而傳摹移寫其流毒於中國繪畫爲更大，而直至現代皆受其影響。

上面說過，晚唐之後，繪畫上漸呈兩種傾向：一是限制的，不自由的作風；一是自由的，衝破一切的創造。前一種代表第二個時代之結束；後一種代表第三個時代之開始，與過渡時期之表現。宋代的論畫，所規定的成法，很能使我們感到當時畫家拘泥於方法中的情形：如當時所謂三病，十二忌，六要，六長等畫訣，都很能表現出一種的傾向。玆錄如下：

劉道醇的六要六長：氣運兼全，一要也；格制俱老，二要也；變異合理，三要也；彩繪有澤，四要也；去來自然，五要也；師學捨短，六要也。麤鹵求筆，一長也；僻澀求方，二長也；細巧求力，三長也；狂怪求理，四長也；無墨求染，五長也；平畫求長，六長也。

郭若虛的三病：一曰板，板則腕弱筆癡，全虧取與，收物

平褊，不能圓渾；二曰刻，刻則運筆中疑，心手相戾，向畫之際，妄生圭角；三曰結，結則欲行不行，當散不散，似物滯礙，不能流暢。

饒自然的十二忌：一.佈置迫塞；二.遠近不分；三.山無氣脈；四.水無源流；五.境無夷險；六.路無出入；七.石止一面；八.枝少四歧；九.人物傴僂；十.樓閣錯雜；十一.濃淡失宜；十二.點染無法。

在十二忌中，玆再錄其較確定的解析如下：

二.遠近不分 —— 作家先要分遠近，使高低大小得宜。假如一尺之當山，作幾大人物爲是。蓋近則坡石樹木當大，屋宇人物稱之；遠則峯巒樹木當小，屋宇人物稱之；極遠不可作人物。墨則遠淡近濃，愈遠愈淡，不易之論也。

七.石止一面 —— 各家畫石，皴法不一，當各隨所學，一家爲法；須要有頂，有脚，有稜面爲佳。

十一.濃淡失宜 —— 下墨不論水墨，設色金碧，卽以墨濇。濃淡須要深淺得宜：如晴景空明，夜色昏濛；雷象稍明，不可與雨霧煙嵐相似；青山白雲，止當夏秋之景爲之。

代表後一種作風的：人物方面，是梁楷的減筆畫；山水方面，是米芾的水墨畫。什麼是減筆畫？簡而言之，是把複雜繁密的自然界物象，設法使之單純化；後來一變其名稱爲寫

意畫。梁楷的減筆畫，實與現代的速寫是同樣性質的。

山水畫在唐代，分南北兩派。北派盛行於黃河流域，地多平原，畫材較少，因多構思於一定的方法與格式中；南派盛行於揚子江流域，山水秀美，谿谷幽深，自然界足供其材料上豐富的需求，故多變化。北派到宋代的時候，分成兩派，其代表作家：趙伯駒，李唐，劉松年，爲青綠巧整的一派作家；馬遠，夏珪爲水墨蒼勁派的作家。南派作家，五代時有荊浩，關同；宋代則有董源，巨然，李成，范寬。米芾的一派，是很特出的。他所畫的雲山煙樹，當時謂宗王洽；點筆破墨，出於董源；有謂其從行草書法得來者。總之，山水畫開始的時代是近於抽象的一種標記。北派到了馬遠，夏珪的時候，他們的畫法，已有與南派調和的意味；後來，有一部份山水畫家，漸漸接觸到自然界的變化，由春夏秋冬四季，很明顯的，遲緩的時間上的變化，感到了自然界所發生的風雨晦明之一種較爲急變的變化；米芾的作品，就是能代表這表現時間上急變變化的創作。

現在，我們對於魏晉六朝唐宋這二個時代的繪畫上主要之點，總算比較的明晰了。我們歸納起來，可得到幾點：一．代表這時代的創作，當然是人物畫，以線條爲其描寫自然界一切的方法；二．繪畫上形式的尋求，以自然界的形象爲中

心;三.這時期之末期(宋代),有兩點很重要的:一是從物象複雜的形象中,尋求單純化的減筆畫之產生,一是從物象的觀念中,感覺到時間上急變的一種變化的表現;這時代繪畫衰敗的原因,是墮落於限制及規定的方法中。

我們現在,應談到由過渡期間的宋代到元明清三代六百年間的繪畫了。這六百年中,實可謂爲一個過渡時代。第三個時代之有無結果,尙未可知,惟在此長夜漫漫的黑暗期中,新舊思潮之直接而急迫的澎湃掙扎,其結果如何,亦正未可說定。我們自問一句:在此六百年中,對於宋代末葉物象之單純化,和急變的時間變化的表現,有無繼續的創造與表現?如果是沒有,那眞是可慚愧了。

元代的畫家,如趙孟頫,有復古的傾向,脫化於顧愷之,繪風多細古,當時謂爲鐵線描。山水方面的代表作家,爲黃公望,王蒙,倪瓚,吳鎮諸人。明代的代表作家如仇英,據丹青志云:'仇英字實父,號十洲,太倉人,移家郡城,畫師周臣,而格力不逮。特工臨摹,粉圖黃紙,落筆亂眞,至於髮翠豪金,絲丹縷素,精麗豔逸無慚古人;董其昌題尖閣,謂仇實父是趙伯駒後身。"由此可見當時摹仿傳統的習氣。明代山水畫家很多:周臣,唐寅,仇英爲青綠纖巧派正傳的作家;戴進,吳偉,藍瑛,爲水墨蒼勁派正傳的作家;其餘南派有沈周,文徵明,董

其昌，陳繼儒，顧正誼，趙左諸人。清代最著名的畫家：山水方面，如四王，卽王時敏，王鑑，王羽軍，王原祁還有羅牧，蕭雲從，釋宏仁諸人，他們都是南派；人物畫如陳洪綬，焦秉貞諸人，皆爲清代畫家的代表人物。

中國繪畫方面，還有一種花鳥畫。花鳥畫在五代時亦有兩派：一是徐熙，以色彩暈染而成，後來變成沒骨法，是爲南宗；一是黃筌，其法則先行鈎勒，後塡五彩，是爲北宗。到明代分成三派：一宗黃氏體，妍麗工緻，以邊文進，呂紀爲代表作家；一爲寫意派，筆致雋逸，林良，陳淳創之；一爲鈎花點葉體，乃合二者而成，周三晟爲代表作家。到了淸代，有本着鈎花點葉體而進於寫生者，其代表作家爲沈銓；有淵源徐氏之純沒骨體，而成所謂常州派，其代表作家爲王武，惲格，蔣廷錫諸人。

元明淸三代，六百年來繪畫創造了什麼？比起前代來實是一無所有；但因襲前人之傳統與摹仿之觀念而已。淸代畫家比較可注意的爲：揚州八怪，八大山人及石濤諸人。在其性格上，繪畫上，雖能衝破當時一切畫家認爲神聖的成法，但細細的觀察起來，他們只能承繼了宋代一部份的自由作風的傾向，和他們取同一之態度而已，實在還沒有做到繼續加以新創造的程度。這時代的繪畫，經過了長久的時間和社會方

面有力的援助,但在繪畫史上決算起來,不特毫無所得,實在大大的虧了本! 其主要的原因,當是傳統,摹倣,因襲前代的成法,爲其致命之傷。

第二個時代中,代表曲線美之表現的繪畫,在宋代墮落於限制的方法中;後來因襲這種方法,爲繪畫上的基礎,即演成六百年來中國繪畫上的黑暗時期。S. W. Bushell 所著中國美術史中,有一段談到當時的傾向說:"十二世紀前之中國繪畫,閱宣和畫譜,可以略知其梗概。唐代畫師蔚起,煥然稱盛;宋代繼之,畫體漸趨於纖巧,綿密;及至明代,畫工尤衆,佩文齋畫譜中所列者,多至千二百人,大抵皆遠紹古法,刻意摹倣,殊乏創造之才,故明末遂呈衰敗之象。……" 由此可見明代畫家雖多,都是傳摹移寫,遠紹古法,刻意摹倣的畫家,他們在時代上,沒有創造的精神,其餘更可想見了。

中國的繪畫,在時代上,歷史上所經過的情形,已如上述。總括起來:第一個時期,以表現圖案裝飾性的繪畫爲代表;第二個時期,以表現曲線美的繪畫爲代表;第三個時期,以表現物體的單純化,及時間變化之迅速化的傾向的繪畫爲代表。我們現在要討論的問題,是前一個時期和後一個時期間連續的關係,和發生變化的原因。

無論那一種美術,其原始情形,都含有圖案裝飾的意味,

這因爲人類在生活上有愛美和實用的關係纔產生這種現象的。在中國的繪畫史的發展上，亦是如此。古代側重於圖案裝飾方面，後來漸次的變化，爲曲線美的表現。變化的原因，批評家都歸結到印度藝術跟印度佛教同時輸入中國的影響；因爲印度藝術之輸入，間接的就輸入了西方的文化和藝術。

據中國繪畫史上的紀載，印度所輸入在繪畫上的新方法，很有確實的證據。張僧繇在一乘寺所繪的凹凸花，即是印度的暈染法。據建康實錄謂：

> "一乘寺，係梁邵陵王綸所造，寺門徧畫凹凸花，代稱僧繇手跡。其花乃天竺遺法，朱及青綠所成，遠望眼暈如凹凸，就視卽平。世咸異之，乃名凹凸寺云。"

又據支那繪畫史謂："這種描寫的方法，與印度 Ajunta 窟中的壁畫，同一手法；"又謂："一乘寺之凹凸畫，與日本之法隔寺金堂的壁畫同一手法。"

中國的繪畫，在佛教未輸入以前，是沒有陰影法的；印度的暈染輸入之後，在繪畫上，對於物象才發現表現體量的方法，才能表一種簡易的凹凸的形狀。我們在此極應注意的是：暈染的輸入 確能使繪畫在形式上，技術上，有所造就，只不過限於表現之方法而已。促成中國繪畫根本上之新的變化，使當時的繪畫，對於當時曲線美的表現，有充分之觀念與印

象的，決不獨是繪畫上一種新的方法，乃是印度彫刻輸入的結果，由雕像上的曲線，影響到繪畫而促成其重大的變化。

中國的雕像，在佛教未輸入以前，只有線刻及浮雕；立體的雕像只限於鳥獸及各種建築上之裝飾或用器。這與古代的宗教，風俗及各種環境有相連的關係；而在這種環境中決不能使人體的雕像發達。因此，在繪畫方面，亦有同樣的傾向，只有描寫平面的方法。印度的佛教輸入後，中國的畫家和雕刻家，才突然感到物象實體存在的觀念，和表現這種實體的方法。

印度的雕像，也受西洋希臘藝術的影響。紀元前三世紀時，亞歷山大的遠征隊到了印度的西北部；紀元前三二七年，竟建立希臘諸神像於印度之 Gange 諸地。這種建設，對於印度的藝術，當然有很大的影響；當時佛教徒多留於印度之西北部，希臘人之侵入，亦卽在此處，結果，佛教徒與希臘的藝術直接發生了深切的影響。而印度之 Gandhara，遂爲印度希臘化藝術表現的中心。法國的印度學者M. Foucher 對於希臘印度的現象，描寫得很確實：

"這是很明顯的，在我們想像中，一個 Eurasien 人，他的父親是希臘的藝術家，母親是信佛教的印度人；這兩方同化的良好的遺傳，卽在雕匠的斧鑿之

下，亦含有兩重性格諧和的表現。

"Gandhara 人的佛像的形狀，有希臘式的捲髮，披以教徒式的外衣，希臘印度化的痕跡，顯而易見；這種作風，一直影響到中國。……"

希臘的藝術輸入印度，形成希臘印度化的藝術（雕刻方面尤爲重要）；再由印度輸入中國。初期發達在雕像上，再由雕像得到體量的觀念，促成中國繪畫絕大的變化，使這種變化傾向於曲線美的表現；這當然是與希臘的雕像有絕大的影響。

希臘藝術之形成和他的環境：如氣候，宗教，風俗，及其所產生在藝術上偉大之天才，是很有關係的，希臘的藝術，是想像與形體調和的結晶；希臘的雕像，尤是希臘藝術中最完美特出的創作。

希臘人維持其情感的宗教，把理想中的神，人格化了，幷給予以很確定的人性的形式。在希臘的神話中，這種事實，是很明顯的。希臘人生活在這種宗教中，和埃及人神秘的觀念，希伯來人空幻的理想，是不相同的。這種生活，使希臘的藝術走進人的表現中。還有一種很重要的機會，是希臘人對於身體的優美，極其注意。風俗中很普及的游戲，及種種運動，在這種公共場所中，藝術家得從容觀察，而得到人體構成，及

各種人的動象的姿勢。這種影響，使技術上，有很大的增進，希臘偉大的作品如：Boiteux de Pythagode Rhegium, Philocdtc de Protagoas, Discobole de Wyaon, Le gronpe de niobihes de Scapns, 很可以看出他所傾向於人體動象的描寫。希臘在這種藝術上爲重要的原素，影響到印度，再由印度傳入中國，使中國的雕刻，繪畫，發生了同樣的傾向。

雕刻影響到繪畫上的事實，在古代的美術中，尤爲明顯，雕刻和繪畫，同是屬於視覺上的美術，他的分別：一種是屬於立體的，單色的；一種是平面的，多色的；雕刻品上所有的體積，是眞實的；繪畫所表現的體積，完全是光線和色彩的關係，是屬於感覺的。人類在雕刻的工作中，發明平面的線刻，在線刻中，塗以各種色彩，而完成繪畫之基礎。這種平面之描寫的發現，是人類在直覺中得到的，同時又在感覺中，發現物象體量的觀念。卽由此種觀念的摹倣，而完成立體的雕刻之傾向。初期只有與繪畫很相近的浮雕，終離平面，而變爲立體的影像。

雕刻與繪畫，有互相的關係。雕刻是直接摹倣物象的體量，表現體量的技術與方法，比在平面上摹倣物象體積的現象，較爲容易；雕刻能在古代就發達到很完密的地步，這是一個重要的原因。由彫刻的影響，促成繪畫上體量描寫的表現

可分爲兩個時期：初期多含抽象的意味，只有一種表現體量的觀念而已；後來，由抽象的描寫，而變爲實在的描寫。初期，多用線的形勢，來表現體積的觀念；後期則用光暗，色彩的方法，來表現體量實在的現象。中國的繪畫，自佛教輸入之後，只發達到初期的描寫，只能用曲線的形勢來表現一種體量的觀念；若西洋文藝復興之繪畫，則確能達到表現體量實在的觀念中。若談到中國的繪畫，爲什麼只有一種初期的現象，不能精進到第二個時期，如西洋文藝復興時代那樣充實？這個問題，當然與中國繪畫的第二個時代開始的繪畫上的變化很有關係。

中國的繪畫，在第二個時代，卽表現曲線美的繪畫，爲代表時代。事實上此期的繪畫，也只能算一個繪畫的初期：不像西洋繪畫進到完密的地步，就直接由一種變化而爲第三個時代之開始，而爲表現物體單純化之迅速化的傾向爲中心。此處亦卽是東西兩方繪畫上最不同之一點，這種變化，其主要的原因，大概有如下的幾點：

## 一 繪畫上原料的關係

中國的繪畫，雖在表現曲線美極盛的時代，亦只能表現體量之觀念，已如上述。反過來說，爲什麼不能表現物象體量

的眞實觀念呢？原因大概有兩點：一方面是環境同思想的關係，一方面是繪畫上原料的關係。西洋的繪畫，在十二世紀時，Van Eyck已經把油畫的原料及使用的方法，有很完密的發明；到文藝復興的時候，用油作畫已很精美。這種原料製成的色彩，有極多的便利：一.易於改變；二.因質料凝固的緣故，色調的程度易定，由深的色調，到淺的色調，很多變化，因此易於表現物象的凹凸；三.不易變色；四.經久。有這種種完密的材料，在繪畫時，工作與技巧方面，給予很大的幫助；加以古代希臘思想之復興，做了他的骨幹，促成西洋繪畫上偉大的結果。

中國的繪畫，皆用水彩或水墨爲原料。水彩爲原料的色彩，其不適用的地方，恰與油畫色彩相反：一.用水彩色料不易改變；二.水墨是流動性質，色調深淺的程度難定，因此不易表現物象的凹凸；三.易變色；四.不經久，在時間上很易消失。水墨色彩原料有以上種種的不便和艱難，繪畫的技術上，形式上，方法上，反而束縛了自由思想和感情的表現，即曲線方面，亦只能描寫體量之觀念爲止，絕對不能達到體量眞實觀念之表現。

西洋的繪畫，傾向於社會，歷史，及生活上種種的描寫，中國的繪畫，傾向於個人，斷片，及抒情的描寫。這種兩方面不

同的表現，與民族的個性，思想，風俗，區域，氣候，各種環境，有絕大的關係。但在實際繪畫上所藉以表現的材料和技術的各異，使兩方實不能傾向於同一的步趨。中國的繪畫，由沒有結束的曲線美的表現，變化到第三個時期的單純化，時間化的表現。我們可以很清晰的綜合在兩個原則中：一方因環境思想的關係，他方因繪畫上原料與技術的關係。

## 二　書法的影響

環境，思想和繪畫上原料的關係，可以影響到繪畫上的變遷。但是為什麼會傾向到物象單純化的表現？這是與書法有很大關係的。書法的變化，有一個重要的原則，是因日用的關係，皆由繁複而趨於簡易，自古文，大篆，小篆，隸書而至於草書，都是漸趨於簡易的一個實證。我們在書法中，最可注意的，是漢黃門令史的急就草，到了後漢，變為張芝的極草書。所謂體勢連綿，一筆而成的書法，這是與繪畫很有關係的。

中國原始的文字如古文，是象形文字，是自然界形象摹倣的記號。文字主要的意義是實用，一直變到草書，都是傾向於實用方面。隸書以前的書法，他們所需要的是均齊，平衡，與和諧的表現；草書的傾向，恰與此相反，而注意於線條的

形勢及表現的觀念。他的成熟時期，恰在繪畫上曲線美爲代表的那第二個時代。衛夫人的筆陣圖，所謂："一，如千里陣雲，隱隱然其實有形；如高峯墜石，磕磕然其實如崩也：丿，陸斷犀象；、，百鈞弩發；丨，萬歲枯籐；乀，崩浪雷奔；𠃌，勁努筋發。" 所含表現的意義與繪畫很有同樣的意思。草書到了唐代張旭的時候，線條變化的表現，直把書當作畫了。

書法由均齊，和諧，變化到線條的形勢，而又與繪畫的曲線美代表同一個時代，其相互影響的事實，確很明顯。印度的藝術，影響到中國的雕像及繪畫，再由繪畫中，曲線美的表現，而影響到書法上，促成傾向於線條形勢表現的書法。但是書法和繪畫，究竟是不同的東西：書法唯一重要的條件，是實用，是節省時間，以簡易急就爲唯一的方向；中國的繪畫，在環境思想與原料及技術上，已不能傾向於自然真實方面的描寫，唯一的出路，是抽象的描寫。草書上線條所表現抽象的意義和急就的觀念，移到繪畫上來，如有一筆書，便有一筆畫的創造，無形中便促成繪畫上第三期初期的變化了。

## 三 文學與自然風景之影響

由書法的影響，促成物象單純化的實現；更由文學與自然風景的影響，促成中國山水畫上時間變化迅速的觀念。山

水之所以發達很早，原因有兩點：一．詩文方面，描寫自然風景的很多，晉末陶淵明的歸去來辭，稱爲南北朝絕唱的文章，主要的描寫，是愛慕自然風景生活的表示。唐代的詩文中，這類的描寫更多，當時的繪畫受這種暗示的影響，一定很大的。二．畫家多接近於自然風景，所謂放情於林泉之間，隱跡山林的生活，視爲一種很高雅有價値的生活，中國的美術史家，把宋室渡江，爲山水畫勃興的原因；其實宋室之南渡，不特使之勃興，而且使之達到時間急速化的關鍵：(一)地理上的關係，南方山川曲折，峯巒層叠，使畫家有豐富的印象。(二) 氣候的關係，溫度多變，風雨雲霧，使自然界的現象，繼續變幻，影響給畫家一種變易的印象。

中國繪畫中的風景畫，雖比西洋發達較早，時間變化的觀念，亦很早就感到了。但是最可惜的，只傾向於時間變化的某一部分，而並沒有表現時間變化整體的描寫的方法。中國的山水畫，只限於風雨雪霧和春夏秋冬，自然界顯而易見的描寫。描寫的背景，最主要的是雨和雲霧，而對於色彩複雜，變化萬千的陽光描寫，是沒有的。原因還是繪畫色彩原料的影響所致。因爲水墨的色彩，最適宜表現雨和雲霧的現象的緣故。

西洋的風景畫，自十九世紀以來，經自然派的洗刷，印象

派的創造，明暸色彩光線的關係之後，風景畫中，時間變化微妙之處，皆能一一表現，而且注意到空氣的顫動和自然界中之音樂性的描寫了。我們覺得最可驚異的是，繪畫上單純化時間化的完成，不在中國之元明清六百年之中，而結晶在歐洲現代的藝術中。這種不可否認的事實，陳列在我們目前，我們應有怎樣的感慨。

末了，在現在西洋藝術直衝進來的環境中，希求中國的新畫家，應該盡量的吸收他們所貢獻給我們的新方法；傳統，摹倣，和抄襲的觀念不特在繪畫上給予致命的傷痕，即中國藝術衰敗至此，亦是爲這個觀念束縛的緣故。我們應當衝破一切的束縛，使中國繪畫有復活的可能。最重要的是：

一.繪畫上單純化的描寫，應以自然現象爲基礎。單純的意義，並不是繪畫中所流行的抽象的寫意畫——文人隨意幾筆技巧的戲墨——可以代表，是向複雜的自然物象中，尋求他顯現的性格，質量，和綜合的色彩的表現。由細碎的現象中，歸納到整體的觀念中的意思。

二.對於繪畫的原料，技巧，方法應有絕對的改進，俾不再因束縛或限制自由描寫的傾向。

三.繪畫上基本的訓練，應採取自然界爲對象，繩以科學的方法，使物象正確的重現，以爲創造之基礎。

民國十八年寫，曾載亞波羅第七期。

# 前奏發刊詞

(1930)

——爲前奏月刊作——

日前有人在西湖國立藝術專科學校講演，謂全民革命必須先有全人教育；且把全人教育分爲生意生趣兩種，藝術則爲全人教育中供給生趣的惟一的要件。這樣來解釋藝術與社會的關係是很確切的。

事實上，不特在革命時期需要藝術，隨便在什麼時代什麼區域，人類存在一天，藝術便需要一天，而且人類越是進化，越感覺到需要藝術更爲迫切。這在明瞭各民族的文化狀態明瞭全人類的藝術創造者，是不待說的事實。

我們知道，人類是一種有情感的動物，因爲要把自我的情感，表現出來給別一個人同情，則不能不藉着脫胎於空間的或時間的形象如文字，繪畫，舞蹈，以及歌唱諸藝術。

人類益進化，生活益複雜，情感方面需求表現的更多，漸漸的亦就脫離了一切應用的游戲的目的。顯然已經獨立的現在的藝術，是單爲了美的情感的表現。

所以，我們敢說，只要人類的生命仍然存在，只要人類的生命之力一天天強盛，藝術便只有累進律地的煥發開展，永沒有休息的時候。

藝術對於人類的生命力的發揮，猶如科學對於人類探求慾的發揮；藝術對於人類的生命力的滿足，猶如衣食住行對於人類生活慾的需求，是永遠不會劃途自禁地宣告休止的。

拉丁民族幾乎用藝術組成他們生命最大的一部，對於藝術品的需要幾乎與對於生活必需品的需要一樣重要。就是我們這個老大的中華民族，雖然藝術的賞鑑力已經同民族性同樣衰微下去，但美的需要仍然留存得不少。這一層，試一調查尋常的家庭都要在比較正式的房子裏掛一副中幅，新年畫，和春聯，甚至神廟中的壁畫，也到處流行。這些事，在普遍的意義上說，仍不能不歸之於藝術的需要這一個觀念上去。

必須引爲絕大遺憾的是：雖然在中華民族的根性上仍不免渴望著藝術的滋潤，而中國的藝術界，這些藝術品的供給者們，卻自唐宋以降十分地墮落下去，使如此渴望着藝術的民族，逐漸墜入失望之境；加以生殖日繁生計日艱的近日社

會環境，使我中華民族不得不走入頹唐的娛樂境界，藝術於此乃益加不振。

像眼前，在中華民族幾乎成爲沒有藝術的民族的時代，同胞們仍不得不花上三個銅子去買一兩張年畫貼貼，使其生命中對於美情的需要上，微微得到一點滿足，眞是可憐到說不出的情境！

我們敢說，要是中國的藝術界果能追隨唐宋時代的精神，而使我國藝術不再往下墮落，則所有中華民國的同胞們，其愛好與藝術的力，將絲毫無減於拉丁民族；同樣，中華民族的民族地位，也將不亞於稱霸當世的拉丁民族。

青年的藝術同志們，每每看到一般人以月份牌和香煙牌爲美術品而愛好之，總不免要太息一聲，以爲中華民族太不了解藝術，因而多少對藝術有些灰心，這是很錯誤的事情。我們要知道，中華民族從宋唐以降，就漸漸減低了對於藝術的忠實信仰，而把眞正的藝術不自覺地送進牛角尖裏去了，教我們這般需要着藝術之美的同胞們到何處去找牠呢？ 能夠在萬不得已時拿來玩玩的，也還是那些花紅柳綠的月份牌之類，到底還可以彌補彌補這種缺陷！

現在，如果我們眞正深深地爲此種現象所感動，徒然太息是沒有用的，消極的，我們當先完成我們自己，使我們的生

命眞正與藝術的生命相接觸；積極的，我們應當負起推進藝術教育的責任，使我們的民族性從惡劣的藝術境界中囘轉過來，到眞正藝術之神的前面活潑的跳躍著！

我們始終相信，建設東方的新興藝術，只有這兩部分工作是當務之急：第一要自己多在藝術的製作上用功夫，拿出眞的藝術作品來給大家看；第二要努力宣傳工作，使藝術的常識充滿在同胞們的胸中，由我們的說明使大家的藝術之火從此燃燒起來。

尤其在現在的中國，尤其在大家還紛紛讚美着月份牌的時候，這種說明，介紹，和宣傳眞正藝術的刊物是不可少的。——這是我個人的一點意見，算牠是本刊的發刊詞也可以！

# 美術的杭州

(1932)

——爲時事新報新浙江建設運動特刊作——

## 一 釋題

我們知道，屬於美的，有天然美，人工美，以及創造美之區別。天然美是天生地設不加一些人工而自然美妙動人的，人工美是在天然美之外，加以人工之改造或補充而成的；創造美是完全由人類的力量，在固有的美的對象之外，創造出一種新生的美來的。

這三種美，雖然在質在量各有不同，卻差不多到處都有；杭州自也不能例外。本文就是以此三種美的對象爲依據，而談杭州的過去，現在，以及未來的。

我們談到杭州，就立刻會想到西湖，唐代的白樂天也告

訴我們:"未能拋得杭州去，一半勾留在此湖。"這因杭州的精髓不在城市，而在西湖。所以我們的題目雖是'美術的杭州'，在我們的心目中，則不期然而然地就成爲'美術的西湖'了。

## 二　美術的杭州之過去

關於杭州的美，明嘉靖間錢塘田叔禾說:"杭州內外及湖山之間，唐以前爲三百六十寺;及錢氏立國，宋朝南渡，增多四百八十二:海內都會未有加於此者。"爲什麽海內都會沒有比杭州西湖的寺院更多的呢?大凡宗教是離不開藝術的，他們時時想利用藝術以組織社會人士對於他們的信仰心理，因爲信仰宗教是感情的表現，藝術則是最能搖動人類感情的;如果把藝術放在美的環境中，豈不將使藝術的感動力更有力量嗎?所以，杭州西湖之寺觀林立，正是杭州西湖比別個地方更爲富於天然美的明證。

換句話說，西湖也正因爲寺觀更多於別地，故於天然美的富饒外又增加了一種更多量的人工美與創造美了!

關於西湖之天然美，此地暫且不談;關於西湖的人工美，也有我們另外的細目;我們此地且先從創造美的過去談起罷。

西湖，無論一石之微，一亭之小，實在都各有其娓娓動人

的掌故。所惜者，掌故是屬於歷史同文藝的；亭臺樓閣因用材不出於草木陶土之故，存者不多．大體尙存或整體保存至今，而足以歸入於美術品之列者，就只有較有耐久性的雕刻同浮屠了。然而就這一點也儘夠我們留戀不捨的了！

西湖可歸於建築藝術中的塔，大約尙有六幢。

未到杭州，我們早就看到了的，是寶石山上的保俶塔。關於此塔的建築有兩說：一說謂吳越王錢鏐時，吳延爽請東陽善導和尙舍利，乃建九級浮屠於寶石山巔。到宋咸平年間，僧永保重修之，行人時呼永保爲師叔，其塔因稱保叔塔。一說謂錢王俶頗得民望，俶曾入覲，留京數月，居民因思俶而建塔，名保俶。塔原九級，宋元祐至元至正凡再燬，由僧慧炬建，已至七級；現存的爲萬歷二十年所重修。

與保俶塔遙遙相對的原有雷峯塔。這也是吳越王時代的建築，近年雖已塌毀，但在各處我們都可以看到它的遺影。保俶塔挺秀纖麗有美人之目，雷峯塔則作風古樸端莊，故有'老衲'之稱。

南高峯原有七級浮屠，建於晉天福年間；北高峯原也有七級之塔一幢，建於唐天寶年間：今俱燬，但留其廢址以資憑弔而已。

在靈隱寺飛來峯前龍泓洞口，現在還有一個小塔，原名

靈鷲塔，為晉時西僧慧理所建，今名理公塔。該寺大雄寶殿前左右兩小塔，爲吳越王所建'四石塔'之殘存物。此三塔純以石建，飾以雕刻，尙可考見兩晉五代間雕刻之遺風。

矗立於錢塘江邊，遙山隔湖而與保俶塔遙相呼應者，厥爲宋開寶三年智覺禪師所建之六和塔。此塔原有九級五十餘丈，宋宣和中，燬於方臘亂變，紹興二十二年僧智曇復將其改爲七級，至明嘉靖三年又燬，今存者當爲嘉靖後之重建品。

西湖之古代雕刻甚多，其尤令人注目者約有三處：

煙霞洞石羅漢，相傳晉時已有六尊；至吳越王時，又補十二尊，共爲十八尊；其洞口千官塔，據西湖新志引定香亭筆談云："吳越千官塔在西湖煙霞洞口，乃就岩石鑿成"云云。然此種塔像及羅漢，其作風有遠不及洞口近代所刻之觀音像者。

于忠肅公謙之墓，在西湖三台山旁，于爲明英宗時人，西湖遊覽志謂其祠建於弘治七年（約當西元1593年）。于墓前有石人石馬各數隻，其較久者刻風深沈精鍊，遠爲後世所不及，不知此物果爲明時物否？

西湖雕像最多，精者應推飛來峯。此峯歷史頗久，在晉咸和元年，西僧慧理即有"此乃中天竺國靈鷲山之小嶺，不知何以飛來？仙靈隱窟，今復爾否？"之語。宋代臨安府志云："龍泓洞畔有人鑿住世羅漢十六尊。"西湖遊覽志云："皆元

浮屠楊璉眞伽所爲也。” 蓋此處之雕像，宋時已有，而元代亦有補刻者。

## 三 西湖古代建築雕刻之保存

西湖的古代美術品，自不止如前節所舉之寥寥；如果照最近過去那樣的置之不顧，則上舉之寥寥數端，恐亦將彫零不能久存了！

飛來峯的雕刻可以說是西湖的精萃，其臨靈隱寺之一面，自麓至頂，自表至裏，滿佈以宋元以來的大小雕刻物。過去呢，在洞中的，有些被人鑿去了頭面，有的被無識的僧侶滿塗以金漆；在洞口上者，已爲大自然的力量侵淩到幾乎泐破的地步；在對靈隱寺天王殿之一面，則滿蓋了雜樹荒草，有些竟因植物根部逐漸膨脹，弄得手裂腹綻！

于墓的石人石馬，不論其年代如何，總算是純中國風的雕刻佳品。過去也因無人保護，有些地方竟旦旦爲村兒樵夫所鑿毁！

靈隱龍泓洞口之理公塔，過去是善人們焚燬字紙，及淸道夫焚燒樹葉的處所！

雷峯塔，昔年屢有重建之說，至今仍未見諸事實；如果再有若干年不修，恐連現在尙可常見之原塔攝影也將不可復見

了，彼時將何由保持其原有作風呢？

## 四 現在之西湖整理工作

自趙志游先生來長杭州市政以來，知杭州繁榮繫於西湖，而西湖之荒廢向為人所不注意，故對西湖整理，頗多成績。其有關於美術者約略有三：

西湖風景固向為人所樂道，惟亦有其缺點。此種缺點之一，是太嫌平坦。湖面自屬平坦，其中雖有孤山，亦不過蕞爾一嶼，且因其距離葛嶺太近，直使人不覺其為水中之嶼，但覺其為陸上之山；湖週三面均山，而高度無甚上下，且均多漫坡，絕無奇峯筆立者！因此，南北兩峯雖較羣山無甚出入，亦為清人視為奇景之一。

能救西湖過於平坦之病者，惟有雷峯頂端之雷峯塔，及寶石山巔之保俶塔。

自雷峯塔坍倒以後，則惟保俶是賴矣！

保俶塔早有補修之議，迄未見諸實行。今已由市政府於前月興工，預計明年桃花放時，此塔當煥然一新，將與遊人相覷嫣然而笑！

西湖自漢人建塘，白樂天作函以來，中間屢有修濬。惟自宋王欽若請以西湖為放生池而降，西湖乃日為淤泥所塞！向

憶民國十八年西湖博覽會開會時，適值天久不雨，西湖水淺泥出，錢王祠及三潭印月一帶，淤泥成嶼，鷺鳧棲止，時人大有滄海桑田之感。雖舊置有起泥機，亦久拋於淨慈寺前，幾化爲鏽鐵矣！

自今春以來，前此置而未用之起泥機，乃時見橐橐鳴聲起於湖中，且亦時見有泥工數百艘，日事掀淤泥，撈水草：今則湖水一碧，與天共色，快人眼目不少！

試與凡曾旅居北平者語，動輒讚嘆北平不置，問其何爲讚嘆？則謂除建築外，幾處於有趣之公園中，實有使人流連忘返之意。西湖本身爲一大公園，表面上似不必再有公園之設置；然西湖及其山嶺固足供人游覽，廟宇及其別墅固足供人憩止，而一則往返需時，再則多少總須破費，三則寧爲老弱所不能勝，故仍有於居民較近之處，設置公園之必要。

西湖之公園，已有者爲孤山下之故行宮，及湖濱路之杭城故基。前者在西湖之內，遠不如各項別墅，且到西湖上者亦不必有流連此園之餘暇。後者地址適宜，惟面積太狹，不能稱爲公園。自趙市長來任後，乃將湖濱第五公園之末，就原有大空地上，築有第六公園，置花畦，建小亭，雜栽花木，廣闢通路，使碧草如茵，花繁如錦，廣袤雖不甚大，而佈置則儼然有與北平各園並駕齊驅之勢；特別的是從他處移來之石刻數

種，矗立草際，點綴其間，頗與西湖全部之感覺相諧和！

他如道路之修築，湖塘之補整，以及白堤兩旁之舖草植花，則其餘事。

## 五 現在之西湖藝術教育

西湖之天然美，固曾爲宗教家所利用；西湖之人工美，固曾爲有心者所增益；而西湖之創造美，則自西湖國立藝術院成立以來，始見有煥發之氣象。

民十七之春國立藝術院舉行第一次開學典禮時，那時的大學院院長蔡孑民先生，有這樣幾句話："自然美不能完全滿足人的愛美慾望，所以必定要於自然美外有人造美。藝術是創造美的，實現美的。西湖既然有自然美，必定要再加上人造美，所以大學院在此地設立藝術院。"

本校校址現在所佔的是羅苑，三賢祠，照膽臺，蘇白二公祠，朱文公祠，啓賢祠，蓮池菴，陸宣公祠等處，南面隔湖可望南山諸勝，與湖心亭三潭印月爲比鄰；東依平湖秋月，可望第六公園；西越西泠橋可望北山諸名跡；中夾白堤馬路，爲游湖者必經之途；北靠孤山，而隔湖可見初陽曉暾及保俶古塔：蔡先生誠不我欺矣！

本校原設有繪畫，雕塑，及工藝藝術三系，本年秋季添設

音樂系；并擬於明年秋季加設建築系。本校教員均爲積學敦品之學者，讀者當已於歷年本校在上海南京及日本所舉行之展覽會中目睹其作品，是非自在人心，固不必作者代爲賣弄；本校學生，因爲宿舍所限，本年度只有三百餘人，惟孜孜於學業之進步，其勢殆有不可侮者。

西湖向爲沉靜之空氣所籠罩，益以古人勝跡大有令人玩味不盡者，故辦學於此，雖其天然之美足爲陶情養性之助，而每有使體魄益柔使精神益萎之可能。因此，本校於藝術之技巧練習與思想表現，時以精悍煥發之風度爲旨趣；於體育之提倡，亦不敢後人。讀者設曾親睹本校之展覽會，當知本校同學之藝術作風，每現有英明邁進之氣；讀者設留意杭州體育消息，當知本校同學之體育聲譽，殆有駕凌杭州各校之勢！

總之，西湖之美，余校無不盡量吸收；西湖之病，余校亦無不盡量糾正。此蓋不特藝術教育爲然，不特在西湖上之藝術教育爲然，各地各種之教育皆應爾爾也。

關於校務，余不欲多言，以免蹈近人舖張揚厲之弊，余固甚望讀者能盡量批評之也。

## 六　對於美的杭州之希望

我們覺得，西湖不論其在歷史文化上，不論其在杭州居

民生計上，更不論其在古跡保存及藝術教育上，都有加以整理與繁榮的必要。

關於西湖在中國歷史上的地位，本刊有‘歷史的杭州’一文；關於西湖在中國文化上的地位，本刊有‘浙派文藝及金石書畫’一文，讀者儘可看出其不可等閒忽視的價值。

我們知道，杭州市在最近數十年來發展得很迅速，而其所以能很快地發展成為中國不可多見的新都市的原因，大部分要靠着西湖。我們看，杭州的綢緞，茶業，雨傘，竹筷，紙扇，以及其他土產，不是在春秋兩季銷得最多嗎？杭州的旅館，酒菜館，不是在春秋兩季生意最好嗎？為什麽呢？不是因為在春秋兩季是西湖景色最好，游人最多的時候嗎？

清代曾把它最得意，也是它對中國文化最大貢獻的四庫全書分配一部在西湖上；古今來許多有名的著作都是在西湖上寫成的；佛教自然利用了西湖的天然美，把它的伽藍紛紛地建築在西湖附近；就是儒家的若干學者也都留戀於西湖：這是為什麽呢？不是因為西湖的安靜舒適，很宜於讀書寫作嗎？

特別是在中國的雕刻方面，西湖確是中國古代雕刻的一個重鎮！別處的中國雕刻大半都被毀棄得不像樣子，西湖的雕刻雖然也在被棄置之列，究竟還毀得並不如何厲害。

因此，我們希望我們的國家，能略微留意到西湖對於中國之歷史的，文化的，經濟的，古跡的，美術的，以及教育的關係，在最近的將來，至少要辦到下列諸事:

一.劃西湖爲文化藝術區，建築大圖書館，美術博物館，使中外遊人一接觸西湖即如已觸及中國固有之文化與藝術。

二.以最大的力量清理飛來峯及孤山一帶之荒草雜樹，使古跡藝術品不致爲自然力所侵凌。

三.恢復一切古代的建築，并增加保護古物之建築，使西湖成爲更偉大之美術博物院。

四.澈底清除湖底積淤，使湖水不致再有污濁之患。

五.奬勵有關西湖之美的文藝描寫及藝術表現，使西湖之美藉以表揚。

六.加重西湖工程局之職權，并聘請海內外藝術名家，從事於'美的杭州'之設計。

# 什麼是我們的坦途

(1934)

——爲杭州民國日報新年特刊作——

杭州是個美麗的都市。

美麗激發了許多古代的名人，爲杭州建造了各處的寺塔，雕刻了各處的山石，描寫成各種的繪畫，詩歌，遊記，使杭州更爲美麗。

美麗更激發着各區域以及各種類的現代人，使他們用盡了所有的交通工具，用盡了所有交通工具的能力，或則遠涉重洋，或則近在咫尺，絡繹不絕地，到杭州來遊玩或居住些時日；到此地，春季則拾掇到處都有的'般山紅'，夏季則摘蓮花採荷葉，秋季則滿覺隴聞桂香簪桂花，冬季到西溪看蘆花；離此地，則購一切可以紀念杭州的零星東西歸遺親友，幷向他們述說杭州的美麗。

美麗是這樣能夠吸引人的東西！

據心理學家言，美之所以能引人注意，是因爲人類有愛美的本能的緣故；人類學者更以各種原始人類的，以及各種現在存在着的野蠻人類的，如愛好美的紋身，美的飾物，美的用具等，證明了這事實；生物學者亦以各種動植物之以花葉羽毛之美爲傳種工具的事，把這事實推廣到各種生物界去。

人類的生活能力高於一切生物，所以人類不特能欣賞美，且也能創造美。

人類所創造的美的對象是藝術，人類所創造的研究美的對象的學問是美學。

美學不特研究美的對象，也批評它；美學不特可以批評藝術，也可以拿來評價人類的普遍生活：它可以把知識的對象的眞，意志的對象的善，藝術的對象的美，完全統一在一點上。

近代美學者有一種學說，謂美的範疇有兩種：一種是單以個人的立場爲出發點的，一種是以種族的立場爲出發點的。對於後者，以爲：人類是合羣的動物，離人羣我們是不能活命的；反過來說，如果人類或是民族不存在，屬於這人類或民族的一人也不能單獨存在；美學如果站在一切人類活動都爲人類本身的生命之保存與持續的立點上說，則不能不把單爲個人享樂的美的範疇降低，同時把足爲人類全體或民族全

體的享樂的美的範疇擡高。

有人以"一塊錢不如兩塊錢"的語句諷刺美國人，以爲這是太過功利主義；其實，這也頗是科學的：科學不過是尋求，使人類以不多的力量得到更多的利益的方法，換句話，也就是尋求有利於人類的生命保存與持續的方法，科學愈發達，人類利用外物以發展自己的生命的力量就愈大，這和一塊錢和兩塊錢的說法並沒有兩樣。

照如此說，無論在每個人的思維上，無論在美學的評價上，我們對於美的事物之欣賞，都有捨去一時的或個人的快感，而採取永久的或民族的快感的可能性。

我們試把這個可能性，從以製造美的事物爲職志的藝術家方面看一看吧。

藝術有它供給美的價值的形式同內容，這兩方面，內容不盡是與科學的眞同意志的善相一致的，像王爾德之流，單在追逐一個美的幻像而製造他的英雄的性格，那性格也是一種美的內容，但這種內容，只可引起極少數的人物的微微一笑，不用說一般粗俗的人們不會懂它，就是懂，那不特對人類活動的向上沒有幫助，或者反以其'無關心'性，把大家引到一種活動的挺屍床上去！ 不能同內容一致的形式自然不會是合乎美的法則的形式，但也有不表現任何內容的純形式的藝

術品，這在一切成品模倣的作品那兒可以看得見，這種形式主義的作法也可說是‘製造美’的一種，但它們並沒有在我們美的事物的總量上增加了什麼，它們替死人服務是有的，替我們活人沒有供獻什麼，更談不到爲‘個人’的或爲‘種族’的了！

和這相反，從個人意志活動的趨向上，我們找到個性，從種族的意志活動力的趨向上，我們找到民族性，從全人類意志活動的趨向上，我們找到時代性；一切意志活動的趨向，都是有動象，有方法，有鵠的的；把這些動象，方法，同鵠的，在事後再現出來，或從不分明的場合表現到顯明的場合裏去，這是藝術家的任務，也是絕佳的藝術的內容。我們說藝術是生活的反映，那是指前者說的，我們說藝術是生活的啓發，那是指後者說的。以這樣的內容爲內容，以合乎這樣的內容的形式爲形式，在藝術家的立場上不是爲我們美的事物的總量上增加了新的東西了嗎？在美學的立場上不是把足爲人類全體或民族全體的享樂的美的範疇擡高了嗎？在一般的文化評價上不是合乎更有利於人類向上的原則了嗎？

在我國現代的藝壇上，目前仍在一種‘亂動’的狀態上活動：有人在竭力模倣着古人，有人其竭力臨摹外人既成的作品，有人在弄沒有內容的技巧，也有人在竭力把握着時代！這

在有修養的作家，自會明見取捨的途徑；但在一般方纔從事藝術的青年，則往往弄得不知所適從！

可惜沒有充分的時間把這些問題仔細分析，但在以上所寫的這短短的小文中，我們也會看出什麼是應該趕上的坦途了吧！——當然，我是對能脫離一切奴性的青年們說的。